NYPL RESEARCH LIBRARIES
3433 06905249 0

*11A

Digitized by Google

Allgemeine

* MA

gt zed b Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWEI UND ZWANZIGSTER JAHRGANG

vom 5. Januar 1820 bis 27. December 1820.

ERNST LUDWIG GERBER

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

INHALT

des

Zwei und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1820.

I. Theoretische Aufsätze.

Bärmann, Carl, über die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts S. 601.

Fröhlich, über die musikalische Form des katholischen Gottesdienstes überhaupt und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung desselben, 369. 389. 405. 422.

Gid, Terpander und Pythagoras, 633.

— Alter und Herrschaft der Temperatur, 649. 665.

Gleichmann, über die Erfindung der Aeoline, oder des Aeolodikon, 505.

Küster, J. H., Nachtrag zu dem Aufsatze (I. 42. St. des vorigen Jahrg.): Einiges über die Ausübung der Flageolettöne auf der Violine, 437.

Markwort, von der sinngemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrags (Auszug aus einem Umrisse über den Vortrag), 681. 697. 713.

Mozart's guter Rath an Componisten, 297.

Stevens, über die neuverbesserten Geigen-Instrumente des Hrn. Chanot, 65.

II. Nekrolog.

Koch, Heinrich Christoph, 133.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Reicha, Ant., Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique, 257.

— Traité de melodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie etc., 69.

Schneider, Friedrich, Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst, 850.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bergt, Aug., Hymnus: So weit der Sonne Strahlen glänzen etc. für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Bass, Hoboen, Trompeten und Pauken. 172 Werk, 510.

Cherubini, L., Messe de Requiem à 4 parties en choeur av. accomp. à gr. orch. 205.

— Missa pro Defunctis. Requiem. — Seelenmesse, Klav.-Ausz. von Friedr. Schneider, 214.

Eberwein, C., Cantate: Anbetung, im Kl. Ausz. 833.

Händel, G. F., der hundertste Psalm, im Klav.-Ausz. von J. H. Clasing, 566.

Hänse, A. P., Salve Regina, mit untergelegtem deutschem Texte, für 4 Singstimmen, 241.

Hummel, J. N., zweyte Messe für 4 Solostimmen und Chor mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Latein. und deutscher Text, 527.

Kähler, Mor., 15 vierstimm. relig. Gesänge, mit willkührlicher Begleitung der Orgel, oder des Pianoforte, zum Gebrauch für Kirchen und Schulen; oder einstimmig für häusliche Andacht, 279.

Weigl, Joh. Bapt., Melodieen zum katholischen Gebet- und Gesangbuche, 627.

b) Oper.

Rossini, J., Elisabetta, regina d'Inghilterra, (Elisabeth, Königin von England) Oper im Klav.-Ausz. 244. 353.

Spontini, Olympia, tragédie lyrique, 102. 217.

v. Weber, Carl Mar., Abu Hassan, Oper in Einem Akt vollständ. Klav.-Ausz. 550.

c) Concert.

v. Mosel, J. P., Ouverture zur Oper: Cyrus und Astyages, vollständ. Partitur, 698.

Digitized by Google

d) Kammer

α) Mehrstimmige Gesänge.

Bergt, A., Terzetten für 3 Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, 8s Heft 353

Hösse, W., 6 Lieder für 4 Männerstimmen, 800.

Mühling, A., 12 vierstimmige Lieder, ohne Begleitung, zunächst für Chöre und Sing-Anstalten, 19s Werk 768

Schulz, Chr., 12 vierstimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte 14s Werk 483

— 8 vierstimmige Lieder etc. 848.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

Eberwein, Carl, 6 Lieder von Gerstenberg, mit Begleitung des Pianoforte, 4tes Hft. 611

Hänen, Wilh., Sechs Wanderlieder von C. Grüneisen, mit Begleitung des Pianoforte 877.

Klein, Bernh., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, 453.

Kreutzer, Conr., 3 Gedichte von Schiller, mit Pianof. Begleitung 23s Werk, 481.

Lessel, Just. Amad., 6 Gesänge mit Begleit. des Pianof. 387.

Mayer, Aug., 6 Lieder für eine Baststimme, mit Begleitung des Pianoforte 752.

v. Mosel, J. F., 6 Gedichte für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte 350.

Pfeiffer, M. T., Amen-Sammlung n. 1. 2. 3. 597

Rieffel, W. H., 6 Gedichte, mit Begleitung des Pianof. 66.

Thierry, Amal., 6 Lieder, mit Begleitung des Pianof. 66.

v. Weber, C. Max., Volkslieder, mit Begleitung des Pianof. 1ste Sammlung 51s Werk, 16.

Weber, Gottf., Abendröthe, von de la Motte Fouquée 388.

— Der alte Rittersmann, Ballade mit Begleitung von Guitarre oder Pianof. 388.

— Liebe, Lust und Leiden, in Liedern für Eine Singst., mit Begleitung von Guit. oder Pianof. op. 36. 679.

γ) Melodrama.

Clasing, J. H., An Psyche, ein melodramatischer Versuch, nach dem Andante aus Beethovens Conc. op. 58. 156

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen.

Fesse, F. E., 3me gr. Sinf. in D p. 2 VV. A. Vlle. c. B. 2 Fl. 2 Hauth. 2 Clar. 2 Bass. 2 Cors, Tromp. et Timb. Oeu. 13. 585.

Küffner, J., 1e Sinf. p. 2 VV. A. Vlle. et Contrebasse, Fl. obl. 2 Ob. ou Clar. 2 Cors (Basson, 2 Tromp. et Timb. ad lib.) Oeu. 75. 272.

— 2de Sinf. etc. 272.

b) Harmonie- und Militair-Musik.

Fischer, C., Militairmusik für 1 Clarinette in F und Es 3 Clarinetten in C und B. 140.

Wangemann, Pièces d'Harmonie pour Flûte ou Clarinette Cor de Bassette, Cor et Basson, op. 3. 736.

c) Concerte u. and. Solo-Stücke mit Orch. Begl.

Blyme, P., Potpourri p. le Violon, 4e arc. de gr. Orch. 12

Döring, Gu., Boleros, Rondo Espagnol p. le Hautbois obl. avec accomp. d'orch. 665.

Giorgetti, F., Conc. pour la Flûte, avec accomp. du gr. orch. etc. 84.

Leidesdorf, M. J., 1e Concert für das Pianof. mit Begleit. des ganzen Orch. 100s Werk 313.

Prägen, H., Thème varié p. le Violon avec accomp. de Viol. A. et Vlle. Oeuv. 27. l. 1. 2. 31.

Romberg, B., Andante e Polacca p. B. Violoncello, c. acc. di 2 VV. V. Fl. etc. op. 29. 99

6) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Bachiguina, T., Collection d'airs connus, arr. en Duos p. 2 Flûtes, 1 Suppl. à la méthode de Flûte du même auteur, 172.

Boehm, Notturno p. la Harpe à crochets et Violon obl. arr. p. H. Beckofen, 351.

Cramer, J. B., 5me Divert. p. le Pianof. av. acc. d'une Fl. ad lib. 680.

Fesca, F. E., Quatuor p. 2 VV. Viola et Vlle. Oeu. 12. 569.

Gabrielsky, G., grand Trio concert. p. 3 Flûtes, Oeuv. 33 et 34. 99.

Gabrielsky, W., 3 Duos concert. p. 2 Flûtes, Oeu. 39. 280.

Giorgetti, F., gr. Trio pour Violoncelle, Violon et Viola Oeuvr. 11. 141

Gaund, F. W., Son. p. le Pianof. et Vcelle ou Violon 137

Hummel, J. N., gr. Trio pour il Pianof. Violino et Vcelle op. 83. 661

Kreutzer, Conr., 6 Pièces fac. pour le Pianof. av. accomp. d'une Flûte ou Viol. ad lib. Oeuvr. 31. l. 1. 294.

Lindemann, J. D., 12 Walses, 6 Ecoss. et 2 Sautentes p. 2 VV. Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse liv. 11. 204.

de St. Lubin, Leon, gr. Duo p. 2 VV. Oeuvr. 3. 203

Morgenroth, F., Variat. p. le Violon av. acc. d'un second Violon, Viola et Basse, Oeuvr. 2. 584.

Müller, J. J., gr. Quatuor p. le Pianof. av. acc. de 2 VV. A. et Vlle. op. 17. 677.

Onslow, Ge., 4s, 5s, 6s Tria für Pianof. Violin und Vcell. 14s Werk n. 1. 2. 3. 631.

Digitized by Google

Rummel, Chr., Fantasie sur la Cavat. de l'Op. Tancred p. le Pianof. et Clarinette ou Violon, 224.

Sonnagel, T. W., 6 Variat. p. le Pianof. et Violon, sur le Theme: Zu Stephen sprach etc. Oeuvr. 4, 188.

Speyer, Wilh., Drey Duetten für 2 Violinen, 4s Werk, 673.

Spohr, L., Quartetto f. 2 Viol. Violonc. et Vc. Oeuvre 5e, 235.

— Quintetto für 2 Violons, 2 Viole et Vcelle. Oeuvre 33. n. 2. 2, 235.

Stenkel, gr. Tolo p. le Pianof. Viol. et Vcelle. Oeuvr. posth. n. 1 et 2. 419.

Stiastny, J., 3 Duos concert. p. 2 Vcelles. op. 8. 632.

Wolmar, J. W., Air d'Hussard Hongrois, var. p. Pianof. et Flûte ad lib. Oeuv. 51. 500.

— Romance, Partant pour la Syrie, av. Variat. p. Pianof. et Flûte ad lib. op. 55. 328.

Woelfl, A. F., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. obligé, Oeuvr. 1. n. 1. 2. 870.

β) für Ein Instrument allein.

Agthe, Alb., marche triomphale pour le Pianoforte à 4 m. Oeuvr. 9. 560.

Amerikanisches Nationool-Ménuett f. das Pianof. 632.

Aufgabe, von L. v. Beethoven gelöset vierzig Mal verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler (zugleich als Musée musical des Clavecinistes Cah. VII.) 33.

de Beethoven, L., Quatuor, arr. p. le Pianof. à 4 m. 784.

Bungen, L., 12 Etudes p. le Pianof. Oeuvr. 12. 468.

Bueller, Fr., gr. Potpourri p. le Pianof. Oeuvr. 7. 583.

Cramer, J. B., air fav. de Rousseau avec variat. pour le Pianof. 295.

— Variat. pour le Pianoforte sur un air de la Flûte enchantée. 295.

— Les Menus Plaisirs, Divert. pour le Pianof. 311.

— Un jour d'Eté. Nouv. Div. p. le Pianof. 312.

— Les Mesures de Londres. Air angl. p. le Pianof. 711.

Dasch, Fr., Choral, Menuett und 2 Canons, contrapunktisch bearbeitet, 535.

Gabler, C. A., Ouvert. p. le Pianof. à 4 m. Oeuvr. 44. 156.

— Notturno à 4 m. p. le Pianof. Oeuvr. 47. 605.

Hankel, M., 6 kleine leichte und angenehme Sonatinen, mit Cadenzen für das Pianof. 188.

Hummel, J. N., Divertim. p. le Pianof. à 4 m. Oeu. 51. 600.

— grosse Sonate für das Pianof. 6tes Werk. 214.

Klein, Bern., 6 Var. p. le Pianof. Nr. 1. des Var. 401.

Klengel, A. A., 6 Nocturnes p. le Pianof. 567.

— Variat. sur un air Russe, p. le Pianof. Oeuvre 24. 712.

Lindemann, J. D., 6 Polon. p. le Pianof. d'après des Airs fav. 68.

— in Walzer, 6 Roua.-Sarabanden fürs Pianof. 208.

Liedpalotean, P., 3 Marches p. le Pianof. à 4 m. 808.

Lobe, J. C., 3 Themen von p. le Flûte. 52.

Müller, A. E., Cadenzen zu den 8 auserlesenen Klavier-Concerten von W. A. Mozart, (in chgl. Werk.) 300.

Musée musicale des Clavecinistes Cah. 7. 33.

v. Podmanitzky, Ludw., Ungar. Rondo für das Pianof. zu 4 Werk. 311.

Polini, Capo, seconda Toccata p. le Pianof. 484.

— Rondeau p. le Pianof. 783.

Pozzoni, 11 Airs choisis arr. p. la Guitarre. Oeuvr. 29. 296.

Rust, Ferd., Danse cosaque fav. av. introduction et Var. p. le Pianof. 116.

v. Schlözer, K., Thema mit Variationen und Allegro fürs Pianof. 448.

Schmitt, Al., Etudes p. le Pianof. op. 16. 1. à. 3. Part. 691.

Schneider, Fr., Ouvert. zu dem Festspiele Die Königsode, zu 4 Händen f. Pianof. 467.

Steibelt, D., Les Adieux de Bayard à sa Dame, Rondo p. le Pianof. 32.

Töpfer, J. G., Sonate p. le Pianof. Oeuv. 5. 592.

γ) für die Orgel.

Bühler, Fr., Vorspiele, Versetze, und Galanteriestücke aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten der aufsteigenden Klasse für Orgel oder Pianof. 96.

— Vorspiele aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten für die Orgel oder das Pianof. als Anhang zu den Pastorellen. 185.

Dessler, J. A., 21 Präludien, 2 Fugetten, 1 Fuge für die Orgel. op. 11. 556.

Flaxbart, M. G., 48 kleine Orgelstücke für Anfänger, 13s Werk. 3 Sammlung. 139.

Kellner, Mus., neun Orgelstücke, bestehend in theils kurzen und leichten Präludien, Cadenzen, Versetten und Galanteriestücken. 6 Hefte. 285.

Olbrich, J. H., 6 Vorspiele und 2 leichte Nachspiele für die Orgel oder Fortepiano. 22 Werk. 285.

Rink, J. H., XII Adagio für Orgel (zur 3 Sammlung der Orgelstücke) op. 57. 368.

— 12 leichte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen. op. 58. (zum Werk der Orgelstücke) 212.

— praktische Orgelschule. 3r Theil. 603.

IV. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, 89. 339. 709. 751.

Bergamo, 284. 499. 811.

Berlin, 49. 152. 182. 260. 337. 445. 500. 563. 617. 708. 782. 845.

Bern, 80. 360.

Bremen, 132.
Carlsruhe, 128. 356. 716.
Cassel, 575. 674.
Florenz, 286.
Frankfurt am Main, 58. 269. 430. 856.
Genf, 196.
Giessen, 444.
Göttingen, 838.
Halle, 189.
Helmstädt, 735.
Italien, 515 (S. auch Mailand.)
Königsberg, 94, 765, 779.
Kreuznach, 153.
Leipzig, 20. 41. 173. 216. 251. 257. 344. 407.
London, 501. 743.
Mayland, 76. 93. 281. 494.
Mitau, 591.
München, 154. 262. 440. 463. 550. 549. 808.
Nürnberg, 307.
Paris, 3. 17 — Sievers Pariser musikal. Allerlei, 225. 245. 380. 396. 415. 458. 469. 508. 641. 652. 813. 817.
St. Petersburg, 746.
Prag, 288. 358. 474. 689.
Rio Janeiro, 401. 501.
Aus der Schweiz, 492.
Stockholm, 168. 665.
Strasburg, 485.
Stuttgard, 167. 737.
Turin, 94. 235. 547.
Venedig, 93. 283. 321. 497. 546. 733.
Warschau, 111. 633 fgg.
Weimar, 709.
Wertheim in Franken, 865.
Wien, 55. 214. 529. 477. 560. 607. 670. 825.
Wismar, 222. 796.

V. Miscellen.

Aachdoln, 865.
Astoli, Bonif., Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen, nebst kurzer Biographie desselben, 667.
Biograph. Notiz über Hrn. Franz Basili, 705.
Bemerkungen, 91. 184. 201.
Merkwürdige klimatische Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur Erzeugung der Tenoristen, 624.
Verzeichniss von Carafa's sämmtlichen Compositionen, 447.
Ueber Drouets Flötenspiel — einige Bemerkungen, 845.
Zur Einleitung — von Göthe und D. Luther, 1.
Ueber Fauca's Oper Cantemire, in Carlsruhe aufgeführt, 856.

Einige Nachrichten über die Cultur der Musik in Göttingen, 838.
Ueber Händels Saul, von Maas, 189. 557. 553.
D. Hamsch's Beschreibung und Empfehlung eines von G. Streitwolf in Göttingen verfertigten chromatischen Basshorns, 688.
Hummel in München, 483.
Einige der gebräuchlichsten Theater-Ausdrücke in Italien, 694.
Bestand der Sänger in Italien im Anfange des J. 1820, 515.
Briefe von und über Mozart, 649. 665.
Gesammtzustand der königl. Hofmusik zu München, 543.
Nägeli, H. G., Anrede an die Schweizerische Musikgesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzungen in Basel, 769.
Verzeichniss der sämmtlichen Opern von Favart, 446.
Rochlitz auf Veranlassung der neu erschienenen Werke 1) Judas Maccabäus, Orat. von Händel, im Klav. Ausz. von Clasing; 2) Empfindungen am Grabe Jesu, Orat. von Händel, im Klav. Ausz. von Clasing; 3) Missa canonica, Kyrie und Gloria für 15 reelle Stimmen etc. von Gottfr. Heinr. Stölzel, Partitur, 753.
— Das Weltgericht von Fr. Schneider und dessen Aufführung in Leipzig, 195.
Ueber Rossini's Othello, 785. 801.
Sievers über Spontini's Olympia, Tragéd. lyrique en 3 actes etc. 101. 117.
Spohr musikal. Notizen über London, 501.
Ueber Stuns neue Oper Constantino, welche zu Venedig aufgeführt worden, 521.
Wirkung der Musik auf einen Taubgebornen nach erlangtem Gehör, 829.
Wirkung der Musik auf Thiere, 254.

VI. Beylagen.

Das Weltgericht, Oratorium von Aug. Apel.
No. 1. Aus Mozarts eigenhändigem Nachlass.
No. 2. Aus Stuns Oper Constantino.
No. 3. a) Graduale de S. S. Eucharistae Sacramento, von J. Mich. Haydn.
b) Responsiones von Palestrina.
No. 4. Responsiones von Kürzinger.
No. 5. St. Kilians Lied vom Abt Vogler.
No. 6. Gebet um Gnade (v. Klopstock) von Fr. Schneider.
No. 7. Fauca Tenor-Aria aus der Oper Cantemire.
Kuhlau, Fr., Canon a 2 Voci, 800.

VII. Intelligenzblätter.

10 Nummern.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **No. 1.** 1820

Zur Einleitung.

Liebhaber und Künstler bilden sich wechselsweise. Der Liebhaber sucht nur einen allgemeinen unbestimmten Genuss; das Kunstwerk soll ihm, ungefähr wie ein Naturwerk, blos behagen. die Menschen glauben, die Organe, ein Kunstwerk zu geniessen, bildeten sich eben so von selbst aus, wie die Zunge und der Gaum; man urtheile über ein Kunstwerk, wie über eine Speise; und man begreift nicht, was für einer andern Cultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben. — — Sobald der Mensch zu mannichfaltiger Thätigkeit oder mannichfaltigem Genuss Anspruch macht, so muss er auch fähig seyn, mannichfaltige Organe an sich gleichsam unabhängig von einander auszubilden. Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit thun und geniessen will, wer alles ausser sich zu einer solchen Art von Genuss verknüpfen will, der wird seiner Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Sehnen hinbringen. Wie schwer ist es, was so natürlich scheint! eine gute Natur, ein treffliches Gemälde, ein und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesanges willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspieler zu bewundern, sich eines Gebäudes um seiner eignen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen! — — Weil die meisten Menschen formlos sind, weil sie sich in ihrem Wesen selbst keine Gestalt geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit so alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles reduciren sie zuletzt auf den sogenannten *Effect*; und alles ist ihnen *relativ*. — —

Gothe.

Gehalt ohne Methode führt zur Schwärmerey, Methode ohne Gehalt zum leeren Klügeln; Stoff ohne Form zum beschwerlichen Wissen, Form ohne Stoff zu vielem bohlen Wähnen

Gothe.

Freunde, treibet nur alles mit Ernst und Liebe; die beyden
Stehen dem Deutschen so schön, ach, den so vieles entstellt!

Gothe.

Lieber Herren! helfe doch einer dem andern mit treuen Rath und Warnen, wie ihr wollt euch gethan haben! Also auch ihr andern, solche Vermahnung wollet gutlich vernehmen, die wir treulich meynen! Ist es doch, dass Gott der Herr redet, wo ein Wahrhaftig und Gutes ausgeredet wird, was auch sonst der Mund!

Martin Luther.

Digitized by Google

NACHRICHTEN.

Aus Paris, zu Anfange December 1819. Das wichtigste Ereigniss in der hiesigen musikalischen Welt des vorigen Monats ist unstreitig die Anstellung des Hrn. Viotti als Direktor der grossen Oper gewesen. Es ist darüber so verschiedenartig geurtheilt worden und beeinträchtigte Personen haben bey dieser Gelegenheit so widersprechende und mitunter auch falsche Gerüchte im Publikum verbreitet, dass ich glaube, den Lesern der musikalischen Zeitung keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen über den in Frage stehenden Gegenstand folgende, aus authentischen Quellen geschöpfte Nachrichten gebe.

Schon unter Buonaparte, ja sogar vor der Revolution, war die höchste Behörde bey der Wahl eines Direktors der grossen Oper von dem Grundsatze ausgegangen, es dürfe kein Theatercomponist an die Spitze der Verwaltung gestellt werden. Diese Vorsichtigkeitsmassregel schien nöthig, um aller Eifersucht zwischen dem Direktor und den Tonsetzern, welche für dieses Theater arbeiten, vorzubeugen und zu verhindern, dass nicht der Direktor zum Nachtheile der Kunst und zum Schaden der Theaterkasse, seine eigenen Werke vorzugsweise zur Aufführung bringe und bessere, oder doch beliebtere Compositionen darüber zurücksetze. Ja, man ging in dieser Maassregel so weit, dass man bey der Besetzung dieser Stelle auf die musikalischen Talente des Candidaten ganz Verzicht leistete und öfterer einem tüchtigen Geschäftsmanne, wenn er nur die gehörige Umsichtigkeit mit Charakterfestigkeit verband, den Vorzug gab. So geschah es, dass unter Buonaparte der bekannte dramatische Schriftsteller Picard mit der Verwaltung der grossen Oper beauftragt wurde. Als dieser bey der Wiedererrichtung der Odeon mit Anfange des Jahrs 1816, die Direktion dieses Theaters erhielt, ward Hr Choron, ein musikalischer Literator, der mehres componirt und auch einige musikalisch-abhandelnde Werke über die Musik herausgegeben hat, zum Generalsecretair der grossen Oper ernannt. Ohne ihm geradezu vorwerfen zu können, dass seine Administration dem Vergnügen des Publikums, oder dem Besten der Theaterkasse nachtheilig gewesen wäre, ward er des Mangels an äusserer und innerer Haltung beschuldigt und nach wenigen Monaten wieder verabschiedet. An seine Stelle trat Hr. Persuis, der bekannte Componist, der besonders viele Ballette für die grosse Oper geschrieben hat. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, in wiefern Hr. Persuis seine eigenen Compositionen oder diejenigen seiner Freunde vorzugsweise zur Aufführung gebracht und dadurch dem allgemeinen Interesse der grossen Oper geschadet hat oder nicht, aber misfällig hat man es bemerkt, dass während seiner Verwaltung Werke von französischen beliebten Componisten zu Gunsten ausländischer Erzeugnisse zurückgesetzt worden sind. Herrn Persuis fortwährende Weigerung, den *Alladin ou la Lampe merveilleuse* von Nicolo auf's Theater zu bringen, hat demselben viele und, dünkt mich, gerechte Feinde gemacht; denn Nicolo ist der beliebteste aller französischen komischen Theatercomponisten und sein *Joconde* diejenige Oper, welche sich vorzugsweise des einstimmigsten Beyfalls der ganzen Nation erfreut und daher wirklich als eine von den Franzosen für klassisch gehaltene Oper betrachtet werden muss. Grund, welche die Direktion der grossen Oper schon längst hätten veranlassen sollen, sich nicht länger der Aufführung der genannten Oper zu widersetzen. Denn bey obwaltendem Zweifel über den Beyfall eines aufzuführenden musikalischen oder dramatischen Werks (und ein Zweifel ist bey jedem derselben vorhanden) muss natürlicherweise das Produkt eines Künstlers, der seiner Nation vorzugsweise Werke des allgemeinsten Beyfalls geliefert hat, den Vorzug erhalten.

Herr Persuis litt schon seit längerer Zeit an einem Brustübel, welches von den Aerzten für unheilbar erklärt wurde. Dadurch im höchsten Grade reizbar gemacht, entbehrte dieser Mann der Mildr, die ihm hätte die Zuneigung seiner Untergebenen verschaffen können. Ueberdem schien die stete Unpässlichkeit des Direktors den raschen Gang der Geschäfte von Tage zu Tage immer mehr zu hemmen. Denn die grosse Oper hat, *Tarare* ausgenommen, seit einem ganzen Jahre auch kein einziges neues Werk zur Aufführung gebracht.

Als zu Anfange des verwichenen Sommers die Gesundheitsumstände des Herrn Persuis sich mehr als je zu verschlimmern schienen, sah sich

des Gouvernement zuerst veranlasst, auf die Wahl eines andern Stellvertreters desselben bedacht zu seyn. Kaum war dieser Entschluss der obersten Behörde im Publikum nichtbar geworden, als alle diejenigen Componisten, welche sich entweder durch die bereits dargelegten Beweise ihres Talents, oder durch den vermeinten Einfluss ihrer gesellschaftlichen Verbindungen, zur Nachfolge im Direktorium der grossen Oper berufen glaubten, zu melden begannen. Unter diesen zeichneten sich insbesondere die Herren Cherubini, Spontini, Breton und Plantade aus. Aber das Gouvernement schien mehr als je auf seinem einmal gefassten Grundsatze, keinen dramatischen Componisten an die Spitze der Verwaltung der grossen Opee zu stellen, beharren zu wollen. Keiner der genannten Meister, so überwiegend auch ihre Talente, so einflussreich auch ihre persönlichen Verbindungen seyn mochten, ward zur Bekleidung der besagten Stelle für tauglich erachtet.

Aber, wo nun einen Mann finden, den sein allgemeiner musikalischer Ruhm in den Stand gesetzt hätte, die Stelle eines Direktors der grossen Oper mit Würden zu bekleiden, ohne den Flor derselben durch die persönlichen Ansprüche seines unmittelbaren Kunstlerthums zu beeinträchtigen? Wäre es die Absicht der Regierung gewesen, einen Componisten zu wählen; so würde jedes der obengenannten Individuen mehr oder weniger gegründete Ansprüche auf die besagte Stelle gehabt haben, und die Wahl würde unter dieser Voraussetzung nicht aus Mangel, sondern vielmehr wegen Ueberflusses tauglicher Subjekte schwer gefallen seyn. Aber, wie gesagt, das Gouvernement wollte keinen dramatischen Componisten an die Spitze der Verwaltung der grossen Oper stellen.

In dieser Verlegenheit gedachte die oberste Behörde eines Kunstlers, der mit dem Rufe des ersten und klassischsten aller Geiger Europens zu seyn, zugleich den nicht minder allgemeinen Ruhm des vortrefflichsten Tonsetzers für sein Instrument verband. Habe ich nöthig, anzumerken, dass hier von Herrn Viotti die Rede ist?

Herr Viotti hat der Aufmunterung, die sein Talent in Frankreich, besonders in Paris gefunden, die reifsten Früchte seiner künstlerischen Ausbildung zu verdanken; von dort aus schreibt sich die Meisterschaft, die er sich, nach dem allgemeinen Geständnisse von ganz Europa, als Geiger und als Componist für die Geige erworben hat. Er zählt nicht allein die berühmtesten Violinisten Frankreichs, einen Kreutzer, Rode, Baillot u. s. w. zu seinen Schulern, sondern es sind auch alle jetzigen ausgezeichneten Kunstler auf diesem Instrumente, seinem eigenen Ausdrucke gemäss, entweder seine Kinder oder seine Kindeskinder.

Herr Viotti lebt seit einer Reihe von Jahren in England, im Schoosse einer ausgezeichneten englischen Familie, zu deren Mitgliede ihn eben sowohl sein Kunstlerthum, wie seine persönlichen liebenswürdigen Eigenschaften gemacht haben. In wiefern es wahr ist, dass sich der Kunstler mit Handlungsgeschäften (mit dem Weinhandel, sagt das Gerücht) befasst, kann ich, aus Unkunde der Sache, nicht erörtern. Auch möchte dieser Umstand weder für, noch gegen die Fähigkeit des Kunstlers, dem Direktorium der grossen Oper mit Würden vorzustehen, ausfallen wollen.

Wenn gleich Herrn Viotti's eigentlicher Aufenthalt bisher England gewesen ist; so haben ihn dagegen seine kunstlerischen Verhältnisse fortwährend an Frankreich gefesselt, denn nicht allein sind die meisten, um nicht zu sagen, alle seine Compositionen in Paris in Stiche erschienen, es ist auch zwischen ihm und der Musikhandlung der Herrn Janet und Cotelle ein Vertrag vorhanden, nach welchem Hr. Viotti verpflichtet ist, besagten Musikhändlern seine sämmtlichen Compositionen zum lebenslangen Verlage zu überlassen. Ueberdem ist auch der Kunstler durch Blutsverwandschaft an Frankreich gefesselt; der rechte Bruder desselben ist der bekannte Bataillonschef Viotti, Referent des königlichen Kriegsgerichts.

Es ist Thatsache, dass Herr Viotti nicht allein gar keine Veranlassung zu seiner Ernennung gegeben, sondern auch im Augenblicke, wo von der obersten Behörde ihm desfalls die erste Eröffnung gemacht worden, gar keine Kenntniss von dem Umstande gehabt hat, dass Heren Persons ein Nachfolger ernannt werden sollte. Hr. Viotti befand sich seit einigen Wochen mit seinen Englandischen Freunden in der Nähe von Paris auf einem Landgute, als ihm ganz unvermuthet vom Hrn. Grafen von Pradel, Minister des königlichen Hauses, der erste Antrag zur Annahme der Stelle eines Direktors der grossen Oper gemacht wurde. Wer die Vermo-

Google

gensumständn des Hrn. Viotti kennt, wer da weiss, in welcher gänzlich unabhängigen Lage, in welchen höchst angenehmen Verhältnissen dieser Künstler in London lebt, der wird mir es aufs Wort glauben, wenn ich sage, dass seine Freunde alle mögliche Mühe haben anwenden müssen, um ihn zur Annahme der Stelle zu bewegen. Wenn es endlich gelegen gewesen ist, sich an die Spitze der ersten musikalischen Anstalt von ganz Europa zu stellen; so ergibt sich von selbst, dass dieser Entschluss eben so wenig von seinem Eigennutze (denn dem durften einige tausend Franken wohl schwerlich eine würdige Lockspeise gewesen seyn), als von seinem Künstlerruhme (denn er steht weder als ausübender, noch als componirender Künstler an der Spitze der Geschäfte der grossen Oper) hat bestimmt werden können. Nur der Gedanke, zum Wiederaufblühen einer Anstalt, die seit Jahrhunderten als die berühmteste ihrer Art bekannt gewesen ist und welche, wenn nicht bald der musikalische Theil derselben dem choreographischen gleichgemacht wird, sich unter ihre eigenen glänzenden Ruinen begraben dürfte, kannte Herrn Viotti veranlassen, einer Unabhängigkeit zu entsagen, welche ihm um so theurer seyn musste, als er sein ganzes Leben hindurch die Wohlthat derselben genossen hat.

Dass der Zustand der dramatischen Musik in Frankreich verzweifelnd ist, dass sich in ihr eine Krise ereignen muss, wenn sie gerettet werden soll, in dieser Meynung stimmen alle diejenigen Männer überein, welche das jetzige Wesen der französischen Theatermusik mit Unparteylichkeit und Kenntniss der Sache zu würdigen verstehen. Genau besehen, ist das Repertoire der grossen Oper noch weit beschränkter, als das der komischen Oper. Hier fehlen zwar die neueren Componisten ebenfalls, dagegen bietet die Legion von Dalayracschen, Gretry'schen, Boyeldieu'schen und Nicolo'schen Stücken (von Philidor, Monsigny, Champain nicht einmal zu reden) eine Fundgrube dar, welche, gehörig bearbeitet, eine unerschöpfliche Ausbeute geben dürfte, ja, Feydeau würde vielleicht der neueren Compositionen gänzlich entbehren können, wenn es diesem Theater gelingen wollte, ein paar jugendliche Sänger zu finden, die im Stande wären, es mit der Zeit dem noch immer im Andenken befindlichen Ellevion gleichzuthun. Was hat dagegen die grosse Oper an ausgezeichneten Werken aufzuweisen? Ein paar Gluck'sche Opern, welche die älteren Musikliebhaber von der ersten bis zur letzten Note auswendig wissen und die von dem jüngern Publikum mehr geachtet, als gehört werden, einige Piccini'sche und Sacchini'sche, die nur als Vorläufer der darauf folgenden Ballette betrachtet und von jedermann mit Theilnahmlosigkeit angehört werden und endlich drey oder vier Werke neuerer Componisten, von denen das interessanteste, *die Vestalin*, auch bereits dergestalt übersättigt hat, dass sogar Madame Fey nur die ersten beyden Vorstellungen derselben, in welcher sie debutirt hat, einigermassen zu füllen im Stande gewesen ist.

Als Ausländer, der keinem angebornen National-Vorurtheile fröhnt, hat Herr Viotti diesen verzweifelnden Zustand der seiner Leitung anvertrauten Anstalt schärfsinniger durchschauen vermocht, als es einem gebornen Franzosen, wäre dieser auch mit gleicher Erfahrung und eben so tiefer Einsicht begabt, möglich gewesen wäre. Da alle jetzigen älteren berühmten Componisten der Theatercomposition entsagt haben, weil die neueren Werke mehrer unter ihnen entweder kalt, oder völlig ausfällig vom Publikum aufgenommen worden sind; so hat sich Hr. Viotti entschlossen, ausländische bedeutende Künstler zur Composition für die grosse Oper zu vermögen und sie vorläufig zu einer Reise nach Paris einzuladen, damit sie Gelegenheit haben, das französische grosse Operntheater und besonders die Stimmen der Sänger und Sängerinnen kennen zu lernen. Meine Leser werden diese Anführung nicht als eine aufs Gerathewohl von mir gewagte Aeusserung nehmen; ich kann die Wahrheit derselben um so sicherer verbürgen, als ich deren Mittheilung der unbestochtenen Quelle zu verdanken habe. Berühmte deutsche Componisten, die sich für die tragische Composition geeignet fühlen, werden daher wohl thun, sich auf der Stelle mit Herrn Viotti in Verbindung zu setzen. Wenn die Aufforderung, welche ich vor einigen Monaten an die deutschen Tonsetzer gethan habe, einzig und allein von mir selbst ausging und von nichts geboten wurde, als von dem Zustande, in welchem, nach meiner Meynung, sich die heutige dramatische Musik befindet; so erhält dagegen die Nachricht, welche ich so eben mitgetheilt habe, einen um so reelleren Charakter, als es

Thatsache ist, dass sich Herr Viotti mit auslandischen, besonders mit deutschen Componisten zu vereinbaren gedrückt.

Dass übrigens die Ernennung des Herrn Viotti besonders unter denjenigen Componisten, die Ansprüche auf diese Stelle haben, oder zu haben vermeinen, Unzufriedenheit erregt hat, lässt sich von selbst abnehmen. Will man wohlunterrichteten Leuten Glauben beymessen; so ist Herr Spontini dadurch veranlasst worden, am königl. preussischen Hofe, mit welchem er durch Vermittelung des hiesigen Gesandten desselben, Herrn Grafen von Golz, in fortwährendem Verhältnisse gestanden hat, eine Anstellung zu suchen. Seine Wünsche sind, wie jedermann weiss, erfüllt worden, und Herr Spontini wird, heisst es, gleich nach der Aufführung seiner *Olympia* nach Berlin abreisen. Andere versicherten dagegen, Herrn Spontini's Ruf sey früher erfolgt, als man Willens gewesen sey, Herrn Presuhn einen Nachfolger zu geben. Wie dem auch sey, so ist jedermann geneigt zu glauben, Hr. Spontini würde dem Rufe nach Berlin auszuweichen gewusst haben, wenn seinem Ansuchen um die Stelle des Direktors der grossen Oper gewillfahret würde wäre.

Uebrigens ist es Herrn Viotti bereits gelungen, durch die kundgemachte Erklärung, nach der *Olympia* des Herrn Spontini, die *wunderbare Lampe* auf die Bühne zu bringen, einen grossen Theil seiner Gegner mit sich auszusöhnen. Da nicht allein die Werke des verstorbenen Nicolo sich des allgemeinsten Beyfalls erfreuen und er selbst auch noch nach seinem Tode eine grosse Menge Freunde besitzt, sondern auch der Dichter der besagten Oper, Herr Etienne, einer der vornehmsten Häupter der liberalen Partey, auch überdem einer der beliebtesten Theaterdichter der neueren Zeit ist; so konnte Herr Viotti die Verwaltung seiner Stelle mit keinem staatsklugeren und auch mit keinem kunstlerisch verdienterem Schritte beginnen. Es steht zu erwarten, dass jetzt alle Anhänger der liberalen Partey sich fortan zu Lobrednern seiner Verwaltung aufwerfen werden.

Auch durch die Eilfertigkeit, mit welcher Hr. Viotti die Aufführung der *Olympia*, welche nun ganz bestimmt auf den 15ten December angesetzt ist, betreibt, hat sich derselbe im voraus die Zustimmung des Publikums zu verschaffen gewusst; doch befürchten viele, es werde sich der ersten Vorstellung derselben noch ein abermaliger Aufschub in den Weg setzen. Thatsache ist, dass Hr. Spontini in den letzten Tagen des Novembers noch eben so wenig die Ouverture, als die Ballettmusik zum Ausschreiben gegeben hatte (die Proben der Ballette sind bisher fortwährend blos von der ersten Geige begleitet worden), gleichfalls ist es Thatsache, dass die beyden ersten Acte seit anderthalb Jahren probirt werden und dass die Singstimmen des dritten und letzterm Acts erst seit vier Wochen sich in den Händen der Sänger befinden. Letztere sind, heisst es, sehr hochlich erbittert über die endlosen, unnützen und höchst ermüdenden Proben, zu denen sie ohne Ruhe noch Rast vom Componisten gezwungen werden. Uebrigens ist es allgemein bekannt, dass Herr Spontini jetzt volle vier Jahre mit der Composition seiner Oper zugebracht hat.

Der Entschluss dieses Componisten, Frankreich zu verlassen und in die Dienste eines fremden Hofes zu treten, hat grosse Unzufriedenheit im hiesigen Publikum erregt. Herr Spontini hat das Kreuz der Ehrenlegion erhalten, ist naturalisirt worden und genießt einer Pension von 2000 Franken, für die er nicht zu arbeiten braucht, überdem hat er Frankreich den Ruf zu verdanken, den ihm seine *Vestalin* verschafft hat, denn weder in Deutschland, noch in Italien, würde diese Musik, die offenbar mehr zum rhetorischen, als zum poetisch-romantischen Genre gehört, wäre sie daselbst zum ersten Mal aufgeführt und nicht vielmehr dahin mit dem bereits in Paris erhaltenen Beyfalle verpflanzt worden, die erste Grundlage zu ihrem nachmaligen Ruf gelegt haben. Man beschuldigt Hrn. Spontini der Undankbarkeit; er aber gibt den Vorwurf zurück, indem er sich damit entschuldigt, dass man ihn weder zum Akademiker, noch zum Mitgliede der königlichen Kapelle, noch zum Direktor der grossen Oper ernannt habe. Die Gegner führen dagegen die obenerwähnten Herrn Spontini widerfahrenen Auszeichnungen an. Ohne mich zum Schiedsrichter zwischen dem hiesigen Publikum und Hrn. Spontini aufzuwerfen, will ich nur so viel anmerken, dass, wie bekannt, den Gesetzen nach alles dasjenige erlaubt ist, was diese Gesetze nicht verboten haben, und dass es demnach Herrn Spontini, den keine gesetzliche Pflicht an Frankreich fesselt, erlaubt seyn muss, in jedem

Google

anderen beliebigen Ende eine Anstellung zu suchen und anzunehmen. Ueberdem charakterisirt es den gesetzten Mann, seinen Gesinnungen, wenn er einmal mit denselben einverstanden ist, offen und ohne Hehl zu folgen, wenigstens kann man ihn dann der häßlichsten aller Untugenden, der Heucheley nicht beschuldigen. Herrn Spontini's Ruhm dürfte freylich kein anderes Land, keine folgende Zeit zu vermehren im Stande seyn; dagegen wird seine Anstellung in Berlin zu seinem Gewinne gerade so viel hinzufügen, als der Gehalt desselben beträgt. Man schätzt die bisherige jährliche Einnahme dieses Componisten in Paris auf 24000 Franken. Von diesem Einkommen läßt sichs in der Hauptstadt Frankreichs leben, selbst sogar die Hälfte bey Seite legen. Aber Herr Spontini verlangt nach Reichthum, und diesem Verlangen widersetzt sich kein Gesetz.

Auf die Beschwerden, welche Hr. Spontini über seine hiesigen Verhältnisse erhoben hat, ist öffentlich geantwortet worden. Ein öffentliches Blatt wirft ihm vor, in Zeit von achtzehn Jahren nur drey Opern für die königl. musikalische Akademie componirt zu haben. Herr Spontini erwiedert darauf mit Recht, dass er erst seit vierzehn Jahren in Paris ist und seit dieser Zeit wenigstens sechs Opern geliefert hat. Dagegen wendet das Publikum ein, von diesen Opern habe sich eigentlich nur die *Vestalin* im eigentlichsten Sinne des Worts auf der Bühne erhalten, *Ferdinand Cortez* hingegen könne nur durch Auf- und Ueberbietung aller künstlerischen und mechanischen Effecte seine erzwungene Existenz fristen. Endlich vereinigen sich alle Gegner des Componisten in der einzigen Anschuldigung, er habe durch seine ungebührliche Langsamkeit in der Composition der *Olympia* (welche, möge sie nothwendig, oder wünschenswerth gewesen seyn, immer einen Schatten auf ihn werfe) für die Wünsche des Publikums keine Achtung bezeigt und dem Vergnügen desselben Abbruch gethan. Zuletzt fragen sie ihn, warum er von der Oper *Artaxerxes*, deren Gedicht er bereits seit zwey Jahren zur Composition angenommen, noch keine einzige Note gesetzt habe?

Während sich das hiesige Publikum mit dem Hrn. Spontini rechtet, scheint es auch dem Hrn. Pär darum zu thun zu seyn, über die Anstellung des Herrn Viotti Erbitterung zu zeigen. Wenigstens verbreiten seine Freunde das Gerücht, dieser Componist werde, gleich nach der Vollendung seiner *Olinde* und *Sophronie* Paris verlassen und sich nach Neapel begeben, wo er eine Anstellung erhalten habe. Auch Herr Pär hat sich, seit seines Aufenthalts in Paris, einer grossen Unthätigkeit hingegeben, die bey ihm freilich nicht sowol Mangel an Begeisterung, als vielleicht Folge einer grossen künstlerischen Sorglosigkeit seyn möchte. Auch er arbeitet an der genannten Oper bereits eine geraume Zeit. Es steht zu erwarten, ob und in wie fern das Gerücht einer Anstellung dieses Componisten in Neapel gegründet seyn dürfte, oder nicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Potpourri pour le Violon, avec accompagnement de grand Orchestre par F. Blyma. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Nach unserer Concertenrichtung ist es gebräuchlich, dass der Künstler, welcher seine Meisterschaft in einer musikalischen Akademie, nach ihrem ganzen Umfange zu entfalten gedenkt, im ersten Theile ein grösseres Tonstück, — in der Regel ein sogenanntes Concert — vorträgt. Ist nun dieses vom Tonsetzer im Geiste der Kunst ergriffen und durchgeführt, so hat er Gelegenheit im Ueberflusse, seine Geistes- und Gemüthskraft sowohl, als seine Herrschaft über sein Instrument im hellsten Lichte erscheinen zu lassen. Der geistvolle Zuhörer wird bald bemerken, welche Kraft und Gewandtheit im Auffassen und Festhalten der Ideen, — sowohl im Ganzen als Einzelnen — er besitze; er wird es bald empfinden, welche Gefühle, wie reich, in welchen tiefen Umrissen, in welcher kunstgemässen Verbindung und Auseinanderfolge, seiner Brust entströmen, wie er alle äussern Kunstmittel, so wahr und gewandt, mit dem Geist seiner Darstellung in Einklang zu bringen wisse u. s. w.

Bey allen diesen Leistungen aber ist er doch noch durch die beschränktere Form der Composition gehemmt und es bleibt uns noch ein grosser Genuss übrig, jener, den Künstler, auch im freyesten Fluge seiner Phantasie, bewundern zu können, um so das Bild seiner gesammten See-

Digitized by Google

lenkraft vollständig zu erhalten. Denn so wie jeder höhere Mensch in sich den Drang nach möglichster Vollkommenheit fühlet, und mit aller Kraftanstrengung diesem göttlichen Rufe zu folgen bestrebt ist, so wünscht auch jeder Zuhörer — der Ausnahmen möchten zur Ehre unserer vorgeschrittenen Kultur nur wenige seyn, — dass der auftretende Künstler das anziehende Gemälde eines durchaus vollendeten, allseitig entwickelten Inneren entfalten möge. Dann fühlt man sich so recht erhoben, man fühlt sich als Mensch so gross, vergisst — wenigstens in dem Augenblicke — seine Beschränkung und das ganze innere Wesen dehnt sich, nach Platos schöner Bemerkung, aus.

Aus diesem angeführten Bedürfnisse des menschlichen Gemüthes, sowohl auf Seite der schaffenden Künstler, um auch diese Seite der Kunst zu vollenden, als der ausführenden, um jeder möglichen Anforderung zu genügen, und sich nach allen Richtungen zu entfalten, ist ohne Zweifel die freye Phantasie entsprungen, wozu auch das Potpourri gehöret, dessen Wesen somit in den angegebenen Grundzügen bestimmt ist.

Man kann daher den tiefen Blick jener Künstler in die Natur der Kunst, so wie die des menschlichen Gemüthes nicht verkennen, welche, nach dem Vortrage eines fest begränzten Tonstückes, ein solches von freyerem Charakter aufführten, um so jedem möglichen Anspruche zu genügen, was gewöhnlich im zweyten Theile eines Concertes — auch aus andern guten Gründen — Statt fand.

Um alles bisher Gesagte durch ein einziges Beyspiel zu belegen, so erinnert der Rec nur an den grossen Bernhard Romberg. Was leistete dieser herrliche Mann — auf welchen Deutschland mit Recht stolz seyn darf — im Vortrage seiner Concerte und wie vollendete er den Eindruck seines Zauberspiels durch seine Capricios, Potpourris und Variationen, in dem angegebenen Charakter ausgeführt?

Dass die Verfertigung eines solchen Tonstückes, wenn es den gegebenen Anforderungen entsprechen soll, zu den schwersten Aufgaben eines Tonsetzers gehöre, wer möchte daran zweifeln? — Wenn die hier vorzüglich wirkende Phantasie, als Bildungskraft — nach Richters schöner Bezeichnung — die Weltseele der Seele und der Elementargeist aller übrigen Kräfte ist; wenn wir hier den Geist des Künstlers — gleichviel des Tonsetzers oder des vortragenden — gerade im höchsten und eben deswegen interessantesten Ergusse seiner Kraft erblicken wollen, wie er von Idee zu Idee, von Gefühl zu Gefühl sich schwingt, die unerwartetsten Wendungen und Uebergänge erscheinen lässt, und, dem Anscheine nach, mit den im mannigfaltigsten Wechsel gebildeten Gestalten spielend, doch die festen, das Ganze ordnenden Umrisse seines Innern durchblicken lässt, so wird hierzu eine künstlerische Anlage und allseitige Ausbildung erfordert, welche man selten finden möchte — Recht gern nehmen wir daher auch solche Werke dieser Art auf, in welchen sich zwar diese tiefere Behandlung nicht vorfindet, aber doch eine feste Richtung zu jenem oben entwickelten Geiste dieser Gattung von Tonstücken. Und hierzu gehöret auch das vorliegende Werk des Herrn Verf — Ein zartes Thema, im Charakter und der Bewegung der Polonaise, von wehmüthig melancholischer Stimmung, eröffnet in D moll dieses Potpourri. Rasch wendet sich aber die Modulation — schon im 16ten Takte — nach F dur und eine frohe Empfindung tritt an die Stelle der vorigen, welche auch vom begleitenden Orchester mit ganzer Kraft ergriffen, aber wieder in die Haupttonart und den Hauptsatz zurückgeleitet wird, worin das Stück mit dem darauf folgenden brillanten Ritornell schliesst. Nun fängt der Solospieler wieder in F an, entwickelt sich in mannigfaltigen Figuren, das Orchester fällt wieder auf die vorige Weise ein, und leitet in das D — hier aber dur — über.

Diese Einförmigkeit der Modulation, so wie der Melodie — in einem jeden andern Tonstücke nicht empfehlend — widerspricht durchaus dem oben entwickelten Wesen des Potpourri. Rec. würde statt in F, in das B dur gegangen seyn, was eine imposante Wirkung erzeugt hätte, wenn es mit einer kräftigen, eindringenden Idee wäre ausgeführt worden, dann durch die verwandten Tonarten, in besonderen neuen Wendungen, in D moll, A dur u. s. w. und erst nach genugsamer Entwickelung der melancholischen Gefühle, bis zur festesten Spannung des Gemüthes, die beruhigende und erheiternde Stimmung in D dur ergriffen haben. Diese steigert der Hr. Verf im Mazur zur erhebenden Feuerlichkeit. — Im darauf folgenden Adagio ¾, tritt eine ernsthaftere

Stimmung ein, welche sich immer mehr verdüstert, sich aber bald in ein Allegro in $\frac{3}{4}$ ergiesst, bey welchem der Gedanke des Tonsetzers, dasselbe Thema, kurz vorher den Träger der ernsthaftesten Gefühle, nun zur Entfaltung froher Empfindungen anzuwenden, sehr gut, und so ganz im Sinne der Phantasiestücke erscheint, so wie sich auch dadurch die grosse Kraft der Rhythmik zeigt. Ueberhaupt hat der Herr Verf. in diesem Allegro das meiste Spiel der Phantasie entwickelt, nur muss es gut vorgetragen werden. Am Schlusse desselben leitet er nun wieder in das Tempo primo, so wie in die erste Tonart D moll ein, worin er wieder das erste Thema vortragen lässt, mit brillanten Figuren verbindet und so das Ganze schliesst. Steigern aber muss der ausführende Künstler seine Kraft in diesem letzten Stücke, damit der Eindruck des Ganzen dadurch gehoben, imposant und befriedigend wird.

Uebrigens ist dieses Tonstück nicht schwer auszuführen, und, bey einem genaueren Studium der berechneten Effekte, lohnend. Doch, sollte der Hr. Verf. wieder ein ähnliches Tonstück schreiben wollen, so möchte der Rec. denselben aufmerksam machen, die oben angegebene höhere Ansicht dieser Art von Tonstücken, wenn er andere damit einverstanden seyn sollte, zu berücksichtigen. Es würde dies den Kunstfreunden gewiss um so angenehmer seyn, als wir in dieser Art mit ächten Kunstwerken noch nicht reichlich genug versehen sind. Dies der Grund, warum Rec. bey der obigen allgemeinen Zergliederung sich länger verweilte.

Was noch das beurtheilte Werk angeht, so würde ein kleiner Eingang in langen Noten dem Eindrucke des Ganzen sehr vortheilhaft seyn. Der Zuhörer würde dadurch besser vorbereitet, und die belebte Bewegung in der Begleitung der Polonaise an Effekt bedeutend gewinnen. Der Stich ist gut, nur einige Stichfehler, besonders in der Fingersetzung, so wie im ersten Takte zweygestrichen a statt h, und im dritten, zweygestrichen h statt a, müssen vom Prinzipalisten, zur Vermeidung einer unrichtigen Melodie, bemerkt werden.

Kurze Anzeige.

Volkslieder mit Begleitung der Pianoforte comp. — — von Carl Maria von Weber. 1ste Samml. 54stes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.) *Dieselben, für die Guitarre eingerichtet*, ebendaselbst. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Kapellm. v. W. bläset hier in des Knaben Wunderhorn, und fast überall mit nicht wenigem, mehrmals mit ganz vorzüglichem Glück. Das „fast" des Ref. soll sich weniger auf ganze Stücke beziehen, als auf einzelne Stellen verschiedener, vornämlich auf die, wo Hr. v. W., um den Volkstan in seiner Spasshaftigkeit nachzuahmen, in Künsteln und Uebertreibung verfällt, oder wo er (in so einfachen Stücken) für die Singstimme schreibt, wie man es bey Instrumentalmusik applicaturwidrig nennen würde. Jenes scheint am meisten der Fall im Anfange von No. 2., und in der Verkürzung der Singnoten, No. 4, 2. 3 und 4; dieses — in der ganzen ersten Zeile von No. 2 und in der ganzen zweyten Zeile von No. 5. — Im Ausdruck ist überall das Rechte und in mehren Nummern dies eben so eigenthümlich, als höchst erfreulich getroffen; wozu, in so kleinen Sätzchen und mit so wenigen Mitteln, viel mehr gehört, als Leute glauben, die es nicht selbst versucht haben. Die schönsten Stücke scheinen dem Ref. No. 3, 5, (die erwähnte Schwierigkeit abgerechnet) und 7. diese werden sogleich Lieblingsliedchen Aller, die sie hören, mögen sie Kenner seyn, oder nicht. Die längeren und sehr possierlichen Nachspiele zu No. 2 und 5 machen, in ihrer Originalität und bey ihrer genauen Bezeichnung der im Ganzen hinreichenden Sinner, einen zu vortheilhaften Eindruck, als dass man daran erinnern möchte, wie sie beym wahren Volksliede eigentlich nicht stattfinden sollten. Mit der Guitarre nehmen sich die Lieder nicht ganz so gut aus, wie mit dem Pianoforte; aber Vergnügen werden sie gewiss auch mit jener gewähren. Die Abänderungen sind mit Sorgsamkeit gemacht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. **No. 2.** 1820.

NACHRICHTEN.

Aus Paris. (Fortsetzung der Nachrichten aus No. 1.)

Es ist ein Glück, dass ich meinen diesmaligen Bericht, bey dem Mangel an neuen Theater-Compositionen, wenigstens theilweise mit den Begebenheiten mehrer hiesigen Componisten füllen kann. Das Theater Feydeau allein hat eine neue Oper gegeben, die aber so gut wie bereits wieder verschwunden vom Theater ist. *Carl der Zwölfte bey Pultawa*, Musik von einem unbekannten jungen Mann, ist ein den Franzosen so verhasster melodramatischer Stoff. Will ich nicht geradezu gegen mein Gewissen handeln; so muss ich sagen, dass auch nicht eine einzige Nummer in der Musik vorhanden ist, welche irgend eine Andeutung von Talent verspüren lässt. Alles ist ohne Sinn und Verstand geschaffen und aufs Gerathewohl aneinander gereiht, ohne irgend eine eigenthümliche komische Intention zu verrathen.

Aber nicht allein der Mangel an neuen Opern ist im vorigen Monate gross gewesen, auch an Wiederaufführung älterer hat es gefehlt. Das italienische Theater allein hat mit dem Paisiello'schen *Barbier von Sevilien* eine Reprise veranstaltet. Die Musik scheint, will man von der fast todten Stille, mit der sie angehört worden ist, einen Schluss auf den Beyfall ziehen, welchen sie erhalten hat, weder dem grossen Haufen, noch den eingeweihten Liebhabern zugesagt zu haben. Es ist ganz natürlich, dass der neuere französische musikalische Geschmack, durch den Hang-gout, welchen die französischen Componisten ihren Werken zu geben gewusst, so abgestumpft worden ist, um an der Klarheit und Einfachheit jener Paisiello'schen Musik Gefallen zu finden. Die Aufführung ist nicht im Stande gewesen, der Vorstellung zum Reizmittel zu dienen. Madame Ronzi-Debignis besitzt freylich Methode und Stimme, aber beyde in jener sterilen Manier, die ihr Heil in kleinlichen Details sucht, statt grosse imposante Massen zu geben. So konnte ihre Rosine um so weniger gefallen, als die ihr höchst nahe bevorstehenden Mutterfreuden ihr offenbar ein Weh verursachen mussten, welches nicht im Stande war, ihrer Liebe zum Grafen Almaviva einen besonders lebhaften Ausdruck zu verleihen. Garcia hat, seit seiner Abwesenheit von Paris, an künstlichen Effekten gewonnen, was ihm an geistigen Mitteln abgegangen ist; die Grazie und natürliche Frische der Stimme, die er nicht mehr hat, ersetzt er durch Kunststücke, bey denen man die Gefahr bewundert, ohne von ihrer Schönheit gerührt zu werden, so wie den Mangel jugendlicher Lebendigkeit durch Anhäufung äusserer Bewegungen zu ersetzen. Das Publikum zeigt sich unzufriedener als je mit ihrem Talente. Besonders ist es aufgefallen, dass dieser Sänger, obgleich selbst ein Spanier, sowohl in dem Paisiello'schen als Rossini'schen Stücke, sich an den spanischen Gesang so sehr hat vergreifen können. Aber unter allen hat Pellegrini zu wünschen übrig gelassen; die Freunde desselben entschuldigen das gänzliche Misslingen seiner beyden Figaro's mit der Undankbarkeit des Singspiels. Es ist allerdings so dem, dass die Rolle des Figaro weder die neapolitanischen Lazzaroni-Lazzi, noch die Fagott-Passagen, in welchen beyden dieser Sänger allerdings Fertigkeit besitzt, zulässt. Uebrigens dürfte sich weder der Rossini'sche, noch der Paisiello'sche *Barbier* auf dem Repertoire des italienischen Theaters erhalten. So hat die Administration desselben von neuem Cimarosa's *Matrimonio segreto*, und zwar mit einer andern Besetzung, als das erste Mal, zur Aufführung gebracht. Wo ist eine Stadt vorhanden, in welcher man öfterer, als in Paris, diese in jeder Hinsicht vollendetste aller komischen Opern gäbe? Diese

Digitized by Google

tiefe Verehrung, ich möchte sagen, diese Anbetung, welche die Pariser für ein Werk hegen, dessen Classicität weder in Italien noch in Deutschland gehörig mehr anerkannt wird, söhnt, ginge sie selbst nur vom Verstande und nicht vom Gemüthe aus, wieder aus mit der übrigen musikalischen Charakter-Zweydeutigkeit, welche man in den hiesigen Einwohnern bemerkt. Die Vorstellung zeichnete sich dadurch aus, dass an der Stelle der Madame Ronzi-Debignis, deren persönlicher Zustand jedoch gerade über diese Rolle eine sehr zweckmässige Täuschung hätte hervorbringen können, Madame Mainvielle-Fodor die Caroline vorstellte. Ich habe schon mehre Male von der ungemeinen, ich möchte sagen, krampfartigen Beängstigung geredet, die diese wahrhaft ausgezeichnete Sängerin noch jedesmal befallen und ihr grosses Talent gelähmt hat, so oft sie seit ihrer Rückkehr nach Paris öffentlich aufgetreten ist. Hätte Madame Fodor in dieser Rolle, in deren Darstellung ihr grosse und allgemein verehrte Nebenbuhlerinnen (die Barilli, Strinasacchi u. s. w.) voraufgegangen sind, ausschliesslich jene Befangenheit gezeigt, so stände zu erwarten, die Reflexion würde sie bey den folgenden Vorstellungen von einer Befürchtung heilen, über welche das Andenken ihres Werths sie hinaussetzen müsste. Aber diese Sängerin ist, wie gesagt, noch kein einziges Mal seit ihrer Rückkehr nach Paris, Herr einer Regung gewesen, die ihr alle Willensfreyheit raubt, und vielleicht in einer körperlichen Schwäche ihren Ursprung haben mag. Wie weit diese Befangenheit geht, davon mag der Umstand einen Beweis geben, dass Madame Fodor in dem ersten Duette das b nicht hat angeben können. Dagegen ist es ihr gelungen, in das Spiel mancher Scenen der Rolle, besonders in das Quintett des zweyten Acts, bey den Worten: *Voi siete tanti cani senza amor ne carità*, eine solche tiefe, herzliche Bedeutsamkeit zu legen, dass sie dadurch das Publikum, welches durch die in der Singpartie gezeigte Schwäche fast sichtbar unzufrieden geworden war, vollkommen wieder mit sich aussöhnte. Einer Madame Fantuzzi, welche in der Fidalma zum ersten Male aufgetreten ist und welche von den Journalisten für eine der ersten Altistinnen ausgeschrieen worden war, will ich nur desshalb erwähnen, um zu zeigen, welche unwürdige, das hiesige italienische Theater wahrhaft entehrende Missgriffe in der Wahl der Subjekte sich die Administration desselben sehr häufig zu Schulden kommen lässt. Madame Fantuzzi ist eine junge, sehr hübsche Frau von guter Familie, wie man sagt, die durch widrige Schicksale gezwungen worden ist, zum Theater ihre Zuflucht zu nehmen. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn sie nur übrigens Beruf zu dem, von ihr ergriffenen Stande hätte. Ihre Stimme besteht in einer Tiefe, die kaum das untere h anzugeben vermag und ohnehin vollkommen heisser und ohne alles und jedes Metall ist, übrigens auch nicht einmal die Ausbildung einer ersten Anfängerin besitzt. Garcia hat seine Rolle wohlweisslich an Bordogni abgetreten und dieser den Paolino ganz vortrefflich gesungen. Porto ist in dem Grafen Robinsone, seit seiner Rückkehr nach Paris zum zweyten Male wieder aufgetreten. Dieser Sänger ist noch immer der vorigen eine schöne, aber erzwängte und unbeholfene Bassstimme, eine angenehme Persönlichkeit und ein recht lobenswürdiges Spiel, selbst in der eigentlichen italienischen Caricatur. Der alte Geronimo ist die brillanteste Rolle Barillis, es ist unmöglich, durch eine innere activere Passivität äusserlich mehr passive Activität zu schaffen. Das Orchester spielt diese Oper unübertreffbar vollendet. Ich kann das nicht deutlicher darthun, als wenn ich sage, dass mir die freudige Ueberraschung über den Vortrag dieser Musik jedesmal eine Art fiebrirendes Gefühl verursacht, welches einen fast schmerzhaften Eindruck auf mich macht.

Hier schliesst sich mein Bericht über die wenigen Theateraufführungen, die im vorigen Monate einiges Interesse dargeboten haben. Der Mangel an einzelnen musikalischen Nachrichten ist fast eben so gross: ich will die wichtigsten davon kürzlich hersetzen.

Den Fortepianospielern möchte wohl die Nachricht am interessantesten seyn, dass sich (wo und wie? ist mir bis jetzt noch unbekannt) sechs noch unbekannte, für Fortepiano, zwey Geigen, Bratsche und Bass nicht arrangirte, sondern wirklich gesetzte Boccherinische Quintette, im eigenhändigen Manuscripte des berühmten Componisten, vorgefunden haben und hier nächstens bey dem Buchdrucker Nouzou (rue de Clery, No. 9) auf Subscription erscheinen werden. Jedes Quintett wird 3 Fr. 75 C., also alle sechs 22 Fr. 50 C. kosten. Der Ladenpreis, welcher mit dem Tage eintritt, wo die letzte Lieferung erscheint, wird

Digitized by Google

36 Fr. betragen. Uebrigens sollen, wie man versichert, diese Quintette die einzigen seyn, welche der Componist für das Fortepiano gesetzt hat.

Herr Paër arbeitet, sagt man, seit einem Jahre auch an einer Oper für das Theater Feydeau, aus deren Titel ein Geheimniss gemacht wird. So auch Herr Cherubini seit bereits zwey Jahren. Diese soll, da man ihm endlich um den Titel der seinigen gefragt hat, fast böse geworden seyn.

Von Herrn Gavaux hat das genannte Theater eine Oper angenommen, welche den Titel: *der grosse Lama* führt. Auch Hr. Berton componirt eine Oper: *Virginie*, und soll ihrer seit zwey Jahren fast bis zum Ende des ersten Acts fortgeschritten seyn.

Nun sagt, Herr Viotti habe an die Herren Cherubini und Lesueur eine Aufforderung ergehen lassen, sich unter den von der grossen Oper angenommenen Theatergedichten einige nach Gefallen zur Composition auszuwählen, aber eine ablehnende Antwort erhalten. Es scheint, als ob die beyden genannten Tonsetzer lieber für die Kirche arbeiten wollen, wo, wenn auch die Freude über den lauten Beyfall wegfällt, doch auch kein Leid über das laute Missfallen zu befürchten steht.

Wenn die Meister schweigen, so lassen sich dagegen die Schüler desto lauter vernehmen. Man erwartet zweyer junger Zöglinge der königlichen Musikschule, welche von kurzem aus Rom zurückgekehrt sind, wo sie, nach erhaltenem ersten Preise, auf Kosten der Regierung drey Jahre die Composition studiert haben. Der eine, Panseron mit Namen, componirt in diesem Augenblicke eine Oper, *Gustav Adolph* betitelt, welche deren Verfasser, sagt man, Hrn. Berton, der seit Jahr und Tag keine Note daran componirt hatte, wieder abgenommen hat. Das Theater Feydeau wird in kurzem eine bereits von demselben gesetzte Oper aufführen. Herr Panseron ist erst drey und zwanzig Jahre alt. Der zweyte der genannten beyden Componisten ist ein Hr. Szblard, der ebenfalls in Rom studiret hat und von dem, sagt man, in Neapel eine Oper mit grossem Beyfall aufgeführt worden ist. Er componirt für das italienische Theater die ins italienische übersetzte bekannte Dalayrac'sche Oper: *Maison à vendre* (Casa da vendere), überdem kündigt Feydeau für den Anfang des folgenden Monats zwey neue Opern: *L'Amour platonique* und *La Cruche cassée* an. Auch wird eine andere, *Corisandre* mit Namen auf diesem Theater so eben einstudirt. Die Musik zum *Amour platonique* ist von Hrn. Herold.

Indem ich dieses auf die Post geben will, erfahre ich aus zuverlässiger Quelle, dass Herr Spontini von neuem um Aufschub der ersten Vorstellung seiner *Olympia* nachgesucht hat und dass dadurch die grosse grosse Oper in Aufruhr und Verwirrung versetzt worden ist. Der triftigste aller vom Herrn Spontini zur abermaligen Verzögerung angeführten Gründe, ist, dass er die Musik noch nicht vollendet hat: es fehlen die Ouvertüre und fast alle Tanzstücke. Die Theaterintendanz hat sich, wie es heisst, höchst erbittert gezeigt und erklärt, die Oper solle und müsse am 15ten Dec. gegeben werden und wenn im Nothfalle eine fremde Ouvertüre und fremde Tanzmelodieen eingelegt werden sollten. Darüber ist seinerseits vom Hrn. Spontini eine grosse Beschwerde erhoben und erklärt worden, dass, da man ihm keine Zeit lassen wolle, seiner Oper die gehörige Vollendung zu geben, es nicht seine Schuld seyn würde, wenn sein Werk missfallen sollte. Wahrscheinlich dürfte die Intendanz den Forderungen des Componisten von neuem nachgehen und die erste Vorstellung der *Olympia* bis ins folgende Jahr verschoben werden. Sämmtliche Decorationen sind bereits aus den Menus-Plaisirs, wo die Maler-Werkstadt der Académie royale de Musique ist, ins grosse Opernheater geschafft worden.

G. L. P. Sievers.

Nachschrift. Der russisch-kaiserliche erste Oboebläser, Hr. Czernenka, ist in Paris angekommen und hat sich bereits mit grossem Beyfalle am Hofe des Herzogs von Orleans hören lassen. Es dürfte interessant seyn, demnächst zwischen ihm und dem hiesigen Herrn Vogt eine Vergleichung anzustellen.

Musik in Leipzig. Vierteljährige Uebersicht. Unsere Kirchenmusik, die jeden Sonntag beym Frühgottesdienst und Festtags auch noch Nachmittags statt hat, bot viel Schönes und zum Theil Treffliches dar, aus alter und neuer Zeit; es wurde auch, besonders in den Chören, würdig ausgeführt, wenn nur mehr Zuhörer da wären! Aber die liturgische Einrichtung, der Jahrhun-

derten nach einer Lebensweise getroffen, die der unsrigen nicht im mindesten gleicht — macht es, besonders im Winterhalbjahr, oft fast unmöglich, ihr beyzuwohnen. Es ist viel Klagens darüber, so wie über die Zeit des Frühgottesdienstes in den Hauptkirchen überhaupt: es bleibt aber beym Alten. Vielleicht sagt man: wer wahre Sehnsucht nach öffentlicher Erbauung hat, der kömmt dennoch! Gewiss, wenigstens wenn er auch körperlich robust ist, aber ist denen, die sich, wenn auch nicht dieser Sehnsucht rühmen, doch eines guten Willens und theilnehmenden Herzens getrösten können, und die jetzt (mag man leider! einschalten, oder nicht) jene ausser allem Verhältniss an Zahl übersteigen, ist diesen gar nicht entgegen zu kommen, da überdies die Eifrigern dabey nicht leiden, und wohl auch Andere gewonnen würden, die jetzt nicht einmal den guten Willen, das theilnehmende Herz zeigen? Wie fragen: das darf man wohl! — Der Direktor unserer Kirchenmusik, der geehrte Veteran Schicht, ist, wenigstens wenns zur Musik kömmt, noch munter und kräftig und erhält sein Thomanerchor in gewohnter Geschicklichkeit und Achtbarkeit. Geschicklichkeit zeigt es, und Achtung bezeigt man ihm, nicht nur bey der eigentlichen Kirchenmusik, sondern auch in den Sonnabendsvespern, wo grosse Motetten und ähnliche Gesänge, ohne Instrumentalbegleitung und meist zweychörig, ausgeführt werden. Man besucht diese überaus zahlreich. Wenn die jungen Leute nur nicht so oft Arrangirtes oder Jugendversuche angehender Componisten vortrugen! Wird denn ihnen allein die Wahl überlassen? Es scheint so!

Unser Theater hat, was die Oper betrifft, von welcher hier allein die Rede seyn kann, keine Veränderungen von Belang erlitten: soll deren aber, wie man spricht, nächstens erleiden. Indessen, man spricht hier überhaupt viel vom Theater, woraus hernach nichts wird; so wollen wirs zweifelnd abwarten. Mad. Neumann-Sessi, so ausgezeichnet als Sängerin für erste Partien italienischer Art, hat sich mit grossem Fleiss seit Jahr und Tag auch im Spiel und in der deutschen Sprache verbessert, und das Publikum ist sehr erkenntlich dafür. Mad. Werner ist gleichfalls fleissig und leistet im Gesang und Spiel, was sie irgend vermag. Dem Bohler, die jung, ist stets eine liebliche, willkommene Erscheinung, und ihr Gesang in den Rollen, die ihr angemessen sind, nicht zu verachten, ihr Spiel aber oftmals trefflich und niemals vernachlässigt. Dem. Mullard ist immer fleissig und für ihr Fach vorzüglich brauchbar; was um so mehr anzuerkennen, da dies Fach kein dankbares ist und von der klatschenden Jugend niemals belohnt wird. Herr Klengel, erster Tenorist, verdient, wiewohl seine Stimme nicht zunimmt, durch grosse Geschicklichkeit, gute Methode, Fleiss und beliebtes Spiel, die fortdauernde Achtung des gesammten Publikums und findet sie auch. Herr Fischer, ein tüchtiger Musiker und grubter Basssänger, verdient nichts und gefällt hin und wieder mit Recht, muss aber zu vielerley singen und spielen, wofür er nicht gemacht ist. Herr Grunst, gleichfalls ein geschickter Musiker, aber als Sänger durch Stimme und Manier wenig ausgezeichnet, weiss, was er in dieser Hinsicht vermag, durch oftmals sehr gutes Spiel und andere Vortheile geltend zu machen. Untergeordnete übergehen wir; und einen jungen Tenoristen, Hrn. Wagner aus Dresden, der in den letzten Tagen als Gast aufgetreten, haben wir noch nicht hören können. Ein tiefer, ernster Bass, ein eigentlicher Buffo und eine Sängerin für ernste, wahrhaft deutsche Musik — diese fehlen. „Da fehlt aber viel!“ Freylich wohl; doch deckte man den Mangel bis jetzt so ziemlich durch kluge Wahl der Stücke. Lange möchte das aber schwerlich gehen. Auch ist der Chor, seit der Stiftung dieser Bühne, eher zurück-, als vorwärts gegangen. Aber desto schönere, reichere Kleider haben wir und manche ausgezeichnete Decoration auch: das muss wahr seyn, und schon Rabener lehrt: was lässt sich nicht alles in einen schönen Rock stecken, und es sieht doch immer noch was aus! — Das Orchester steht seinem guten Rufe, ist aber in den Saiteninstrumenten, besonders in den Violinen und Violoncellen, zu schwach; ob blos durch der Mitglieder zu geringe Zahl, wollen wir nicht entscheiden. Der Musikdirektor, Herr Friedrich Schneider, beweiset fortdauernd den grössten Fleiss im Einstudieren der Stücke, was gegeben wird, wenigstens in der Musik, geht sicher und glatt weg: man wirft ihm aber vor, in Bestimmung des Tempos nicht selten mehr seiner, als der Componisten Meynung zu folgen, besonders die Allegros zu übertreiben. Es reden freylich über solche Dinge

oft Leute, die schweigen sollten; auch weiss jeder, der die Sache versteht, dass auf Localitäten und selbst (allerdings mit Einschränkung) auf Personalitäten *einige* Rücksicht zu nehmen: indessen, was jenes Uebertreiben anlangt, so hatten die Tadler wenigstens Recht in den Vorstellungen von *Weibertreue* — Mozarts köstlichem *Cosi fan tutte*, besonders den spätern Vorstellungen. Diese Oper war denn auch wirklich, ungeachtet sie ziemlich gut besetzt, sehr gut einstudiert, vom Publikum mit freudigem Antheil aufgenommen war, nach höchstens sieben bis acht Aufführungen todtgejagt. Von Wiederholungen bekannter, hier im Gange erhaltener Opern, führe ich nur noch Spontini's *Vestalin* an, die — den Maasstab von dem genommen, was für solche Stücke hier überhaupt möglich ist — vortrefflich gegeben wurde. (Die Julie ist unter den ernsthaften, die beste Rolle der Mad. Neumann-Sessi.) Von neuen Opern hörten wir, ausser dem langweiligen, zum Erbarmen gedichteten *Michel Angelo*, mit der in einigen Sätzen zwar angenehmen und belobten, doch im Ganzen nicht eben ausgezeichneten Musik von Nicolo, das vielbesprochene *Rothkappchen*, und die kassenbefreundete *falsche Prima Donna*; als neu aber *Aschenbrödel*. *Rothkappchen* (wo sich Mad. Werner in der Hauptrolle sehr artig zeigte, und Hr. Genast als gräflicher Wolf gleichfalls vortheilhaft auftrat) wurde nicht ungern gesehen, und die Hauptstücke in der Musik gefielen nicht wenig, das Ganze aber machte nur ein mässiges Glück. Und so wiederfuhr dem Werke, was ihm gebührt. Die *falsche Prima-Donna* zog hier, wie allerwärts, wo sie in ihrer tollen Art gut gegeben wird, viel Menschen und viel Geld herbey, zumal da sie hübsch herausgeputzt war, frisch von statten ging, die Hauptpartie von Herrn Genast ausgezeichnet, obschon nicht in der Art des Ignaz Schuster in Wien gegeben ward, und mehrere Nebenpersonen gute Spässe mit Variationen anbrachten. Man pflegt zwar über solche Possenspiele zu schimpfen, wenn man ein Kriticus ist, aber wir sind keiner, sondern nur ein simpler Referent; wir schimpfen also nicht und das um so weniger, da man dergleichen Produkte hier wirklich nicht zu oft auftischt. *Aschenbrödel* war allerliebst, und möchte eben jetzt wohl die vollkommenste Opernvorstellung der Gesellschaft seyn. Das artige Gedicht, die gut angedeuteten, vortheilhaft gruppierten Charaktere und Situationen, Nicolo's für diese Gattung wahrhaft meisterhafte Musik, eine Menge hier eben so nöthiger als passender, durchaus geschmackvoller Auszierungen aller Art, das Ganze aufs sorgfältigste einstudiert, das Einzelne — ein wesentlicher Vortheil — gerade so besetzt, dass jedes Mitglied auf seiner besten Stelle steht, jedes sein Bestes zu Tage legen kann: dies zusammengenommen, gab eine treffliche Vorstellung, die, wiewohl schon oft wiederholt, doch immer neuen Beyfall, immer ein volles Haus findet, und beyder sicher noch oft finden wird. (Dem. Böhler die jüngere ist ein wahrhaft liebenswürdiges Aschenbrödelchen; Mad. Neumann-Sessi als Clorinde, Mad. Werner als Thisbe, sind ganz was sie seyn sollen und singen namentlich ihre Duette unverbesserlich, Hr. Klengel als Fürst ist anständig und sehr angenehm; Hr. Fischer, als Baron-Papa durchaus brav, und Herr Koch als Stallmeister spasshaft, doch nur für die Gallerie, worauf er's gar zu sichtbar anlegt. Der Chor zeigt sich hier ziemlich gut, die Erscheinungen im Finale sind wahrhaft reizend (die zu Anfange des folgenden Acts aber zu lang, bey solchem, im Grunde doch wenig bedeutendem Tanze) und das Publikum ist stets in der besten Laune, was denn selbst schon mit wirken hilft. Sollte übrigens Jemand sagen: in einem Vierteljahre und eben in dem hier günstigsten fürs Theater, und nachdem im ganzen Sommerhalbjahre Neues von Bedeutung überaus sparsam zu Stande gekommen, sind das der Neuigkeiten wenig genug: so können wir nicht widersprechen, und wenn wir hinzusetzten: im Schauspiele sah es noch dürftiger aus, so möchte das wohl auch nicht als Rechtfertigung aufgenommen werden. Man sagt aber, wir bekommen nächstens Rossini's *diebische Elster*, Spohrs *Zemire und Azor*, Spontini's *Cortez* und andere vorzügliche Dinge. Möge man's nicht blos sagen! und mögen unsere Damen nicht zu oft, auf die eine oder die andere Art, unpäss werden! wir haben der wirklich brauchbaren so wenige überflüssig, dass, wenn halbweg eine entmal fehlt, wir gleich (um es höflich auszudrücken) auf dem Sande sitzen und fast gar nichts zu sehen und zu hören bekommen als leidige Wurmiaden und andere Gastspielereyen. Endlich, so bemerkt der Aufmerksame leicht, was das Arrangement scenischer Angelegenheiten betrifft (nicht der Dekorationen

und schönen Röcke, sondern dessen, was damit oder darin gemacht werden soll), so wird im Ganzen die Oper dem bedeutenden Schauspiele beträchtlich nachgesetzt; wir wissen nicht, woher und warum? Dass bedeutende Schauspiele seit geraumer Zeit so sehr selten erscheinen und dass der grosse Haufe es mit dergleichen Arrangements nicht eben genau nimmt; das kann solches Nachsetzen, denken wir, nicht genügend erklären, viel weniger rechtfertigen. Und wir nehmen zur Beurtheilung noch gar keinen grössern Maasstab, als wir es in der ersten Zeit nach Errichtung dieses Theaters wirklich war.

Die Direktion des *wöchentlichen Concerts im Gewandhaussaale* scheint es diesen Winter vornehmlich auf möglichste Mannigfaltigkeit der auszuführenden Stücke, und auf Neuheit vieler angelegt zu haben; und dagegen ist um so weniger zu sagen, da sie um der Mannigfaltigkeit willen, nichts für so bedeutende musikalische Unterhaltungen Unpassendes, und um der Neuheit willen, nichts Gehaltloses oder Geringfügiges aufnimmt. (Seltene Ausnahmen sollen nicht bemäntelt werden.) Dass Leipzig der Stapelort für den Musikhandel von ganz Europa ist, der Ort, wo wenigstens alles, und auch bald zu haben, das erleichtert beydes; es gehört doch aber eine ausgebreitete Kenntniss und ein sorgsamer Fleiss dazu, alles — hier Passende nämlich — so gut zu benutzen: beydes aber verdient, dass man es anerkennt und verdankt, was denn auch von den Verständigern geschieht, auf die Andern aber wenigstens insofern wirkt, dass sie zahlreich kommen, und so das Institut selbst erhalten helfen. Da wir andern Direktionen damit gefällig, den Autoren und Verlegern aber es schuldig zu seyn glauben, bey den ganz neuen oder doch noch wenig, vielleicht gar nicht bekannten Musikstücken etwas länger zu verweilen, so werden wir dies thun, das Andere aber kurzer erwähnen. Wir folgen dem geehrten Verf. der früheren ähnlichen Uebersichten über die Leipziger Concerte und bringen die aufgeführten Stücke unter ihre Klassen.

Gesang. Mad. Neumann-Sessi trug die neuitalienischen, zum Theil hier noch unbekannten Scenen und Arien von Rossini (von ihm die meisten), Pär, Zingarelli, Farinelli, Morlacchi etc. stets sehr brav und mehre vortrefflich, auch immer mit lautem Beyfall vor. An Klang und Fülle der Stimme, vornehmlich in der Höhe, scheint sie seit Jahr und Tag noch gewonnen zu haben, so dass sie nicht mehr nöthig hätte, die Stimme hin und wieder zu übernehmen, wo ihr Ton scharf und schneidend wird. An Gewandtheit, Eleganz und Zierlichkeit in den vielerley, zum Theil sehr schwierigen, instrumentenartigen Figuren und Figürchen, zu denen vornehmlich Rossini in seinen neuesten Arbeiten zwingt, hat Mad. Neumann-Sessi offenbar gewonnen, und sie war doch sonst schon darin ausgezeichnet. Dass hingegen deutsche, gearbeitete, auf bestimmten Ausdruck angelegte Musik ihre Sache weit weniger sey, das bewiess sie auffallend im Vortrag der grossen herrlichen Arie Righini's *se la fi serbando erras* *) — und noch auffallender in Musik zugleich mit deutschen Worten, wie z. B. in dem trefflichen Ausschnitt aus Glucks *Armida*, wo man ihr schwerlich Unrecht thut, wenn man sagt, sie liess sie fallen. Das aber sollte die sonst so wackere Frau sich nirgends zu Schulden kommen lassen, am wenigsten in Leipzig, wo sie so sehr geachtet, auf jede thunliche Weise ausgezeichnet, und auch mit ansehnlichem Gehalt belohnt wird. Zwar kann man von einer Sängerin, die in Einer Gattung so wahrhaft trefflich ist, mit Billigkeit nicht verlangen, dass sie es auch in allen, selbst in denen sey, die ihrem Sinn, ihren Neigungen und ihrer Manier so entgegengesetzt sind, wie Glucks Musik, der Rossinischen und ähnlicher: aber dass eine Sängerin, was auch sie vortrage, so gut mache, als sie kann: das darf, das muss man verlangen, und eben sie, die durchaus schätzbare Frau, wird hoffentlich nicht unwillig werden, wenn man es verlangt, und, neben ihrem verdienten Lob und Preiss, dies Verlangen auch einmal öffentlich ausspricht. — Herr Klengel sang ein bekanntes, grosses Duett von S. Mayr mit Mad. Neumann-Sessi (so wie diese)

*) Dass wir Righini unter die Deutschen zählen, wird niemanden befremden, da er als Künstler einer war und je älter, je mehr er ward. Auch war er bekanntlich in Bologna nur geboren und erzogen: dann kam er nach Deutschland und erlangte nur da seine höhere Ausbildung, erst als Sänger, dann, da er die Stimme verlor und den Zug seiner Natur höher deuten lernte, als Componist.

sehr schön; eine Arie von Carafa auch gut; eine (wunderliche) Scene und Arie von Generali minder gut: aber vorzüglich danken wir ihm, dass er die Solos in Gesammtstücken, Cantaten und dgl. und Partieen, wie die im Judas Macchäus, so schön und zweckmässig ausführete.

Hr. Kittan, der Bassist, besitzt eine tüchtige Stimme und Musikfestigkeit, fängt aber, wie es scheint, erst an, sich höhere und feinere Ausbildung zu erwerben. Er möge dabey besonders auch auf eine edlere und wohllautendere Aussprache bedacht seyn! Der Chor der Thomaner zeigte sich immer sicher, präcis und kräftig. — Gesammtstücke, Oratorien und dergl. hier kam nicht wenig ausgezeichnet Schönes und aus den verschiedensten Gattungen, auch aus verschiedenen Zeitalten, zu Gehör. Mozart's Hymne: *Preise dir, Gottheit* — (aus C dur) ist bekannt, und die verständige Zusammenstellung verschiedener Hauptscenen gewissermassen zu einem Ganzen aus Glucks *Armida* schon erwähnt. Wenigen bekannt, doch gedruckt, ist Winters vierstimmiger Gesang mit Orchesterbegleitung, *das Waldhorn*, den man aber, wir wissen nicht, warum? unter einem andern Titel gab. Das einfache, angenehme Stück ist vornämlich auf guten Gesang und Wirkung der Waldhörner in ihren verschiedenen Eigenheiten berechnet, es wurde sorgsam ausgeführt, nahm sich sehr artig aus und gefiel Allen, wenn es auch Manche für kleinere musikalische Cirkel geeigneter fanden. Die Ouverture und Einleitung zu desselben Meisters wenig bekannter Oper *Ogin*. Jene ist einfach, aber lebendig, kräftig und effectvirend, diese hat zwar gut festgeführten Gesang, aber die Ideen selbst sind nicht ausgezeichnet und meistens gewöhnlich. Mozarts köstliche Scenenreihe aus *Idomeneo*, von da an, wo der Oberpriester auftritt, bis auf den feyerlichen Aufzug in den Tempel, braucht, in ihrer Hoheit und einfachen Grösse, nur genannt zu werden. Sie wurde sehr gut ausgeführt. Hummels von kurzem herausgegebenes, ganz originelles und bey vollkommener Ausführung äusserst anziehendes Stück, *Polymelos* (eine recht kleine Reihe mannigfaltiger, allerliebster Nationalmelodieen der Russen, unter einander verbunden, kunstreich verarbeitet, und einschmeichelnd an die verschiedenen Singstimmen und Instrumente vertheilt), fand die ihm nöthige, treffliche Ausführung und wurde von allen Anwesenden mit grossem Vergnügen gehört. Schillers *Macht des Gesanges*, von Andr. Romberg cantatenmässig in Musik gesetzt, scheint auch noch nicht so bekannt, als sie es verdient. Auch dies Stück wurde brav gegeben und es blieb nur der Wunsch, dass der Componist manche Sätze weniger lang (man dürfte wohl auch sagen: durch Wiederholungen und dergl. nicht so gedehnt) gehalten haben möchte. Der Opfergesang zum Schauspiel: *Nadir Andida*, vom hiesigen Musikdirektor, Hrn Schulz, in Musik gesetzt, ist zwar schon oft dagewesen, wurde aber auch diesmal so gut gegeben und so gern gehört, als er es verdient. Warum schreibt Hr. Schulz nicht Mehreres zu dieser Act, und für das Concert, bey dem er angestellt ist, gar nichts? — Der Ausschnitt der vorzüglichsten Stücke aus Winters *Timotheus* (Cäcilien-Cantate) mit Schreibers nicht gelungenem deutschem Text, wurde gleichfalls gut gegeben und gefiel.

Und endlich Händels Oratorium: *Judas Maccabäus*, mit Mozarts noch ungedruckter Instrumentirung. Aber leider hatte man das Werk durch Weglassen der meisten Arien und auch einiger, obschon nicht der ausgezeichnetern Chöre arg zusammengestrichen. Wir verkennen nicht, dass dies mit Einsicht geschehen war, wir bescheiden uns auch gern, dass die Direktion ihr Publikum kenne und eben diesen Tag (es war zum Besten der Armen, wo allem die Singakademie ihr Auffoderungen unterstützt) auf Heranziehung und Befriedigung der Menge besonders Rücksicht nehmen musste, doch wollen wir für etwanige ähnliche Fälle unsere Meynung wenigstens zur Erwägung hier nicht verschweigen, und die ist: wer einmal Händels Werke schätzen und geniessen kann, der lässt sich auch zum Vortheile des Ganzen, die freylich veralteten, doch stets charaktervollen Arien mitgefallen; die Andern aber werden herbeygezogen durch des Meisters weltberühmten Namen, und weiter, als um sie herbeyzuziehen, bedarf es keiner Rücksicht auf sie. Die Ausführung, vornämlich der Chöre durch die Singakademie und der Tenorpartie durch Herrn Klengel, war trefflich; die Wirkung der meisten Stücke gross und herrlich. Welch ein Reichthum neuer Gedanken und ganz eigenthümlicher Ausführung desselben auch in diesem Werke Händels! welch eine Sicherheit und Freyheit im kunstreichsten Styl! welcher Ausdruck vornämlich in den Chören, deren jeder nur das

gitized by Google

Bestimmteste und nichts als das, aussagt, eben darum aber auch jedem andern ganz unähnlich wird! übrigens ist Mozart in der Instrumentirung hier noch mässiger und behutsamer gewesen, als im *Messias*, und Abänderungen hat er sich gar nicht erlaubt. Wer musste aber auch den Riesen Händel besser zu schätzen wissen, als der Meister, der eben so hoch emporragt, nur auf anderem Grund und Boden! Folgende Sätze machten, wie es schien, vornämlich allgemeinen Eindruck: Chor: *Klagt, Söhne Judas* — Chor: *Wir weihn dem Edlen Klag und Schmerz* — Chor: *Hör uns, o Herr der Gnade* — Arie und Chor: *Du sinkst, ach armes Israel* — Chor: *Seht, er kommt mit Preiss gekrönt* — Chor: *Halleluja, Amen!* *) — Das Orchester hätte stärker besetzt seyn sollen. In einem nach einiger Zeit folgenden Concerte wurden verschiedene dieser Chöre wiederholt, aber von den Thomanern gesungen. Sie gingen auch da präcise; doch machte die im Vergleich weit schwächere Besetzung, der Mangel an weiblichen Stimmen, und was von feinerer Bildung im Allgemeinen auch auf Vortrag der Musik von selbst seinen Einfluss hat, einen starken Unterschied bemerklich. Dies sey aber nicht zum Nachtheil der spätern, nur zu Gunsten der frühern Sänger gesagt: denn von Niemand darf verlangt werden, was die Natur der Dinge, oder was Jahre und Verhältnisse zu leisten unmöglich machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Thème varié pour le Violon avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, comp. par H. Prager. Oeuvr. 27. Liv. 1. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis jedes Heftes 1 Thlr.)

Da so viele Titel mehr versprechen, als die Werke enthalten, so kann wohl auch einmal einer weniger versprechen, als im Werke gegeben wird. Jeder Heft verspricht Ein Thema mit Variationen, enthält ihrer aber zwey. Hr. Präger ist als ein tüchtiger Bravourspieler, der sich besonders durch grosse Fertigkeit in Passagen aller Art und durch Sicherheit in Doppelgriffen und dgl. auszeichnet, bekannt genug. Natürlicher Weise schreibt er auch vorzüglich in dieser Art und für dergleichen Spieler. Diese werden ihm für die vielfältige Gelegenheit, die er ihnen geboten, sich zu üben und zu unterhalten, Dank sagen; und das um so mehr, da in diesen Variationen gar manche, keineswegs gewöhnliche und abgebrauchte Figur, Lage und Wendung vorkommt; die meisten vortheilhaft heraustreten und den Spieler vortheilhaft heraustreten lassen — wenn er sie nämlich vollkommen bezwingt; die Bezeichnung des Vortrags genau und bestimmt beygefügt ist, und die Begleitung nirgends die geringste Schwierigkeit machen kann. Die letzte Variation jeder Suite hat eine längere oder kürzere Coda, die das Ganze besser abschliesst und zugleich für den Solospieler als ein wirksames Plaudite dienen kann.

Les Adieux de Bayard à sa Dame. Rondo pour le Pianoforte, par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 14 Gr.)

Man kennt die artige Romanzen-Melodie, die diesem Rondo als Thema dient. Hr. St. hat ihr eine kurze Einleitung vorgesetzt, und dann das Rondo selbst mit vielen, breiten, aber lebhaft hinlaufenden Figuren, vornämlich für die rechte Hand, von denen sich mehre nur zu oft wiederholen, ausstaffirt; alles in der, nicht wenigen fingerfertigen Klavierspielern und Klavierspielerinnen gefallenden Art, wie derselbe Verf. in früherer Zeit so sehr viele Stücke fürs Pianoforte unter mancherley Titeln geschrieben hat, und wie es darum nicht weiter geschildert zu werden braucht. Gehört dies Rondo auch nicht eben unter seine besten Arbeiten, so gehört es doch auch keineswegs unter seine geringsten.

*) Es sey uns ein für allemal bey dieser Gelegenheit folgende Erinnerung erlaubt. Wer den Druck der Concertstücke besorgt, der lasse doch nicht Widersinn drucken, wie z. B. im Texte des Judas Maccabäus, statt: Auf! Herr des Herrn, zum Widerstand! — Auf! Herr des Herrn! zum Widerstand! ja sogar, statt: Ihn (nämlich den heidnischen Feind) weckt die Rachgier uns, der Ruhm des Herrn! — Ihn weckt die Rachgier und der Ruhm des Herrn!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. **N°. 3.** 1820.

Recension.

Aufgabe, von Ludwig van Beethoven gedichtet, vierzig Mal verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler. Wien, bey Steiner u. Comp. (Pr. 2 Guld. Conv. Mze.)
Zugleich als
Musée musicale des Clavecinistes. Cah. VII.

Anonymität der Verff., die bey Werken der Literatur so häufig vorkommt, ist bey Werken der Kunst und vor allen der Musik eine sehr seltene Erscheinung; beydes aus so leicht zu findenden Ursachen, dass sie nicht erst nachgewiesen zu werden brauchen. Die eine derselben, warum bey Kunstwerken der Urheber, wiewohl selten, denn doch zuweilen seinen Namen verschweigt, dass er nehmlich, ein angehender Autor, sich erst am Publicum versuchen, dass er erst abwarten will, ob sein Werk, über dessen Gehalt und Werth ihm geheime Zweifel martern, nicht vielleicht abschätzige Urtheile oder sonst eine ungünstige Aufnahme finden möchte; diese Ursache kann bey dem Verf. des hier angezeigten nicht im Allergeringsten vermuthet werden: denn er ist sicherlich nichts weniger, als ein angehender Componist, das Werk aber, in jeder Hinsicht, etwas so Ausgezeichnetes, ja, wahrhaft Bewundernswerthes, dass jene Zweifel bey ihm gar nicht gedenkbar sind, und den Recensenten ja mit sammt dem musikalischen Publicum angetrauet werden müsste, sie hätten auf einmal Kopf und Sinn verloren, könnte man eine solche Aufnahme besorgen. Vielleicht liegt also irgend ein freundlicher Scherz zwischen Meister und Schüler (wie sich dieser zweyte Meister nennt,) oder sonst etwas Besonderes, das wir nicht wissen, dieser Anonymität zu Grunde. Das wollen wir denn auf sich beruhen lassen und nur hinzusetzen: dieser Schüler Beethovens kann, wie aus der Beschaffenheit des Werkes selbst hervorgeht, keiner der sonst bekannten seyn; auch Ries nicht, obgleich dieser, wo er will, es überaus wacker sich hervorthut *).

Von alle diesem nun aber abgesehen, betrachten wir das Werk blos, wie es selbst ist.

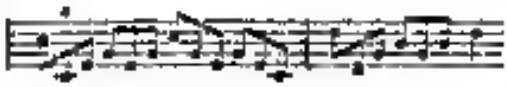
Es heisst eine *Aufgabe*. Damit ist, dünkt uns, ausgesprochen, was es zu der Gattung zählen, die ihren ersten Ursprung hat — nicht in einem, mehr oder weniger unbestimmten Gefühl, und einer lebhaft aufgeregten, allgemeinen künstlerischen Stimmung, in welchem und aus welcher bekanntlich bey weitem die meisten musikalischen Kunstwerke — besonders für Instrumente — entstehen, sondern in einem bestimmten, klaren Gedanken, nach sicherm Zweck und Vorsatz, und einer *hierdurch*, wo nicht erregten, doch geleiteten und festgehaltenen Thätigkeit der Phantasie und des Gefühls. Und so zeigt sich das Werk auch; so zeigt es sich sowohl der Grundidee, als der Anordnung und auch der Ausarbeitung nach. Wir wissen aus der neuesten Zeit kein Instrumentalwerk, wenigstens keines,

*) Eine glaubwürdige Nachricht, welche uns eben jetzt beym Abdruck dieser Recension zu Ohren kömmt und sich auf das einstimmige Urtheil der dortigen Kenner beruft, nennt als den Verfasser dieses ausgezeichneten Werkes Se. kaiserl. Hoheit, den Erzherzog Rudolph von Oesterreich, jetzigen Cardinal, Fürsten-Erzbischoff von Olmütz. Beethovens auch jetzt wahrhaft grossen Tonkünstlern Glück, einen der grössten Klavierspieler unserer Zeit und wie dieses Werk selbst beweist, einen Componisten, den wir zu erhalten um so weniger erlauben, da dies von dem Recensenten, ganz unserer eigenen Ueberzeugung gemäss, geschehen ist. D. Redact.

das Variationen enthielte, anzuführen, das ihm *in alle dem*, zum Vergleich und zur nähern Bezeichnung an die Seite zu stellen wäre: aus ältern Zeit aber dürfte dem Kenner, der sich mit ihm bekannt gemacht, in jener Hinsicht — aber auch in Hinsicht auf Originalität der Ansichten, Reichthum der Erfindungen und Gelehrsamkeit in der Ausführung — zunächst jenes wunderbare Werk des *Johann Sebastian Bach* aus dessen letzten Lebensjahren einfallen; das nämlich, wozu König Friedrich II von Preussen dem Meister das Thema gab und das hernach unter dem Titel: *Thema Regium* etc. berühmt genug geworden ist; wobey wir nur noch bitten wollen, dass man diesen unsern Vergleich nicht weiter ausdehne, als er hier von uns selbst bestimmt ist, und nicht etwa an eine Nachahmung jenes alten Meisters — ähnlich den jetzigen Nachahmungen alter Maler durch junge — denke; mithin nicht sich einbilde, es mangele hier an dem, was eben *unsere* Zeit und die, in vielerley Hinsicht, seit Bach, so sehr erweiterte und umgestaltete Musik *unserer* Tage, mit Recht verlangt. Wer also glaubte, hier Variationen zu finden, wie, wenn Einer für

als Variation setzte

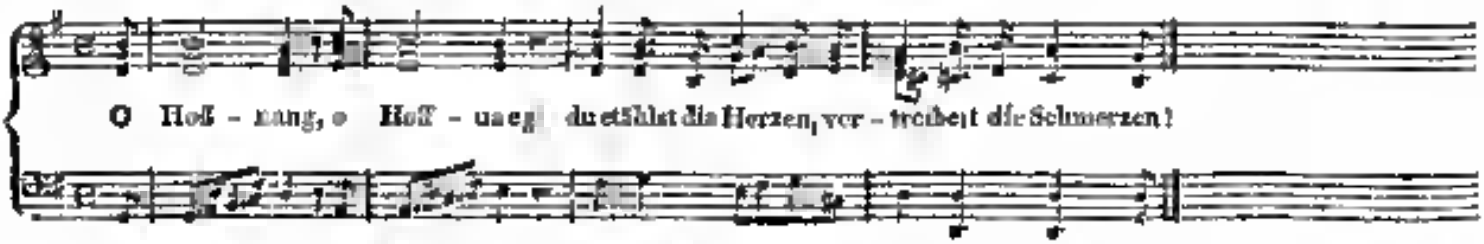
hernach



und dann

wie dergleichen sonst die herumziehenden, sogenannten Pfeifer Musik-Studenten dutzendweise zu jeder Stunde zu extemporiren pflegten, — und wie sie auf gleicher Höhe stehen, als wenn ein Toni für: „Ich liebe dich," variirend schriebe: Du bist mir lieb — Ich hab' dich lieb — Du bist mehr Lieb — wer so etwas hier zu finden glaubte, der würde sich in allerhöchstem Grade getäuscht sehen. Nicht kleiner würde aber die Forschung dessen seyn, der aus der Benennung einer Aufgabe und aus obiger unserer Erklärung schlösse, es möge dies Werk, zwar gründlich und fleissig ausgearbeitet, aber kalt, trocken, steif und leblos seyn, eine Art künstlerischen Rechenexempels, mit Scharfsinn und Geschicklichkeit herausgebracht, aber ohne Phantasie und Gefühlsausdruck. Gerade im Gegentheil, scheint uns am Werke und seinem Verf. eben das am Bewundernswürdigsten, dass er, was als Aufgabe entstanden, mit solcher Lebendigkeit, Frischheit und freyen Wirksamkeit der Phantasie, mit solchem Feuer, solcher Fülle und Mannichfaltigkeit des Gefühls, hat ausführen vermocht, ja, auch nicht selten einen lachenden, pikanten Humor Raum hat zu schaffen gewusst. Eher liesse sich vermuthen, dass Manche behaupten möchten, jene letztern Gesetzwänge hätten ihn in einzelnen Stellen vielleicht etwas zu weit geführt; die Phantasie nehmlich, wolle man auch nicht sagen zu Willkührlichkeiten, doch zum übermässig Gewürzten und Haschen, die Empfindung zu „Sturm und Drang," zu einigen Ausbeugungen gegen die Symmetrie einzelner Theile unter einander u. dgl.

Dies ist nun das anmuthige, ganz kleine, höchst anspruchslose Thema Beethovens:



Dass damit, seiner Kleinheit und Anspruchslosigkeit ungeachtet, gar Mancherley anzufangen sey, bemerken Sachverständige leicht; aber dass so viel und so Höchstverschiedenes, fast aus allen Ausdrucks- und Schreibarten, darüber zu sagen wäre; das möchten wir (der Rec. schliesst sich selbst mit ein) ihm eben so wenig ansehen, als die Musiker König Friedrichs II es dem „*Thema Regium*" ansehen, obschon sie wahrhaftig auch tüchtige Sachkenner waren.

Der Verf. bahnt sich zu diesem Thema erst den Weg; er kündigt es, zugleich aber auch seine Verfahrungsart damit, im Voraus an und stimmt die Spieler oder Zuhörer, wie er sie haben will, durch eine, vier Seiten lange Einleitung aus G moll, *Adagio* — einen Satz, der, dem Tempo, dem Ausdruck und der Schreibart in den meisten Stellen nach, zu alter Zeit, namentlich durch *Händel*, *Grave*, *tempo giusto*, würde bezeichnet worden seyn. Eben jene Stellen, vornehmlich die, aus dem

die Thema auf- und ausgebaueten, haben auch etwas Händelsches. Die Ankündigung des Thema geschieht aber nicht, wie in vielen Einleitungen von Werken derselben Gattung, durch leichte, eingestreuete Andeutungen sondern die Hauptideen desselben, wie sie sind, und noch die Hauptideen dieses Satzes; wobey es eine sehr angenehme Wirkung macht, dass, wenn man sie hier so ernst, streng und vollstimmig in Moll behandelt gehört, sie dann, im Thema selbst, sanft, freundlich, einfach, und in Dur auftreten. Die Verfahrungsart des Verfs mit diesem Thema in der gesammten Folge, wenn man diese nehmlich in ein Ganzes zusammenfasst, wird in der Einleitung, was den Ausdruck anlangt, durch diesen Ernst, und einzelne heitere, scharfe Streiflichter oder Zwischenpartieen, was die Form betrifft, durch die vollstimmige Fortführung, die themenreiche Ausarbeitung, durch das Ungewöhnliche der meisten Figuren und durch das Schwierige für die Ausführung von Seiten des Spielers, treffend genug bestimmt. Endlich, die Stimmung der Spieler oder Zuhörer, wie der Verf sie beabsichtigt, wird von ihm eben durch jenen Ernst, durch die Spannung auf Ungewöhnliches, was nicht gleich von selbst, ohne dass man sich mit Denken zu bemühen brauchte, eingeht, und selbst durch diese Schwierige für den gehörigen Vortrag bewirkt, wie denn, was Letztes betrifft hier, und in allen wahrhaft guten Kunstwerken, das Mechanische und das Geistige sich gegenseitig wahrhaft durchdringt, sich gegenseitig bedingt, Eines von dem Andern nothwendig abhängt. Müssten wir übrigens diesen Satz, *nicht* als Vorbereitung und Einleitung zu dem Ganzen — das heisst freylich nicht so, wie man soll — sondern als ein Musikstück für sich und vereinzelt beurtheilen: so würden wir sagen, er sey allerdings gut, sehr gut, stehe aber doch unter dem Meisten des Folgenden, vornehmlich, weil er, der Einheit für den Verstand ungeachtet, etwas zu rhapsodisch für die Empfindung sich ausnehme. Behauptete aber Jemand, eben deswegen habe er eine um so bessere Vorbereitung und Einleitung: so würden wir nicht geradehin widersprechen.

Nach harmonisch geschärfter Fermate, ziehet sich die Melodie sanft in das anmuthige Thema herüber, und dann, nach diesem, folgen die Veränderungen selbst. Diese nun, vierzig an der Zahl, und jede von der andern wesentlich verschieden, *einmüthig* durchzugehen und ihre Beschaffenheit, wie ihre Absicht, woelich anzudeuten, würde zwar nicht unmöglich seyn; denn, was aus klaren Gedanken entspringen, muss auch auf klare Gedanken zurückgeführet, und klare Gedanken müssen auch in verständlichen Worten ausgedrückt werden können, oder man ist nur nicht der Mann dazu: aber es müsste die Erläuterung oft länger ausfallen, als das zu Erläuternde und so ein Büchlein über ein Heft entstehen, was denn freylich nicht statt haben kann. Auch lässt sich erwarten, dass, wer *einmal* diese Werke vornimmt, sich auch würde ernstlich damit beschäftigen wollen, und wer sich ernstlich damit beschäftigt, auch fähig und geneigt seyn werde, darüber nachzudenken, mithin selbst zu suchen und dann auch zu finden, was wir ihm nachweisen könnten. Davon wird er dann auch desto mehr Nutzen und Vergnügen haben: mitgetheilt aber kann es ihm schwerlich, da, was hier beabsichtigt und gesucht wird, wenn es auch nicht überall obenauf schwimmt, doch insgemein allzusehr in der Tiefe versteckt liegt. Hingegen wollen wir uns auch der Obliegenheit nicht entziehen, da und dort einige Worte, gleichsam als Randglossen zum Text des Verfs beyzufügen, und bitten nur diesen, so wie den Leser, damit vorlieb zu nehmen.

Es wird in diesen Variationen recht eigentlich angefangen mit — dem Anfange: das einfache Thema wird noch nicht verändert, es wird erst melodisch, dann harmonisch, auf seine Grundtöne und Grundaccorde zurückgeführet, dann wird, durch Verlegung der Stimmen u. dgl., auf jede, in demselben liegende Melodie oder melo-

Digitized by Google

dische Wendung besonders aufmerksam gemacht, Variat. 1 — 4. Hierauf wird auf die Stellung und Wirkung seines Ausgangs in Moll hingedeutet, und nun es durch verschiedenartig obligate Mittelstimmen bereichert. Variat. 5 — 7. Abgesehen von der „Aufgabe," und mehr für unbefangen sinnlich geniessende Zuhörer nehmen sich unter diesen Variationen No. 5 und 7 vorzüglich angenehm aus.

Jetzt ist man mit dem Thema, und was es an Stoff in sich hält, vertraut genug, und nun lässt der Verf eine freyere und allmählig sich erweiternde Behandlung eintreten. Die Figurierung in No 8 ist eben so neu, als pikant und erheiternd. No 9 behält Ober- und Unterstimme ganz bey, verschmelzt aber beyde Mittelstimmen zu Einer, und zwar zu einer melodisch *laufenden* — wie man sich auszudrücken pflegt. No 10 führt die ersten Imitationssätze herbey, No 11 die ersten bravourmässigen Passagen und No 12 die erste kunstlichere Basmelodie. No 13 und 14 treiben nun die Bravoursätze, jene in Läufen, diese in (originellen und sehr wohllautenden) Sprüngen, weiter. No. 15 ist eine eigenthümlich scherzende Neckerey; No 16, einschmeichelnd... Und so weiter; immer *wirklich* andere, immer gesteigerte; wo wir, als auch vorzüglich die Empfindung ansprechend, nur No. 22, 25, 28, 30, (wird diese recht leicht und zierlich ausgeführt) und das *Adagio*, No. 36, ausheben wollen.

Mit dieser No. fängt nun aber die bedächtlich freyere, der (musikalischen) Phantasie immer mehr und mehr sich nahende Bearbeitung des Thema an, die Bearbeitung, von welcher man weniger sagen muss: das Thema wird variirt; als: über das Thema — oder auch wirklich ganz und allein über dies — wird variirt. Wie der Verf durch das Bisherige erlangt hat — was die Franzosen fein unterscheiden und gut benennen — den *Beyfall der Achtung*, so wird er durch das Folgende auch den *Beyfall des Enthusiasmus* erlangen. Was folgt, sind nehmlich lauter ungemein interessante Sätze und mehrere mussen, ohne Bedingung und Einschränkung, geradezu vortrefflich genannt werden. Besonders hat sich höchstselten in der Musikwelt eine solche Fülle lebendigster Phantasie und ursprünglicher Erfindungskraft mit so reicher und gelehrter Kenntniss der Harmonie und dieser Künste, höchstselten ein so warmes Gefühl mit solcher Beharrlichkeit — bey manchen Stellen möchte man sagen, Hartnäckigkeit — in der Ausarbeitung vereinigt; und eben diese Vereinigung wird auch immer, der Natur der Sache und des Menschen nach, etwas Seltenes bleiben. Dass diese so verschiedenen geistigen Vermögen hier nicht *überall* gleichmässig, in gleichem Verhältniss gegen einander verwendet worden; dass zuweilen dies, zuweilen jenes mehr hervortritt, brauchen wir kaum zu bemerken, da es ohnehin vorausgesetzt werden wird.

Jene 36ste Variation wird aus G dur nach E moll geleitet, dann sogleich (nach Beethovens Art) in E dur fortgesetzt, und nun nach dem Rückgang in E moll, auf der Dominante von G dur beschlossen; worauf sich das drey Seiten lange Prachtstück eines *Tempo di Marcia*, als 37ste Variat. anschliesst. Variat. 38, ein *Allegro molto* in G moll ist voll Feuer und scharf gewürzt; desto willkommener tritt, als Variat 39, das sanftere und gefälligere *Tempo di Minuetto* mit G dur ein, und spricht sehr freundlich an. Und nun beginnt, als No. 40, eine wahrhaft grosse und ganz eigentliche Kunst-Phantasie über alle Theile und Theilchen des Thema. (*Allegro agitato.*) Dies Meisterstück ist ein einziger Guss, oder vielmehr ein voller Strom, wo der Geist des Urhebers, nur sich selbst sein Ziel, seine Bahn und seine Gränzen setzend, all seine Kräfte aufruft, sie alle in Bewegung setzt, und den theilnehmenden Zeugen ihrer Wirksamkeit, den Spieler oder Zuhörer, so mit sich fortreisst, dass er nicht eher zu Athem kommt, bis der letzte Ton ausgeklungen, was hier nicht früher, als beym Schluss der *Achten*, ziemlich eng gestochenen Seite, mit einer Fermate auf die Dominante geschieht. Dass bey so voller, rascher Fluth die Ufer eben nicht geschont werden, wird man von selbst erwarten; denn die reissenden Ströme machen's nun einmal so. Desto schöner ist es, und die Bedächtsamkeit, wie die Kunst und Geschicklichkeit des Verfs bezeugend, dass er nun, nachdem der Spieler oder Zuhörer bey jener Fermate zu Athem gekommen, das Thema, einfach wie es ist, nun mit kleiner, für die Sache selbst nothwendiger Umbeugung des Schlusses, noch einmal hervorlangt, und zum Hauptsubject einer ernsten (ja nicht zu geschwind zu nehmenden) Fuge macht, deren Contrasubject, wie nach

Digitized by Google

alter Weise sich gehört, gleichfalls aus ihm, dem Thema, gebildet ist. Diese Fuge nun wird, auf drey Seiten, mit einer Sicherheit und Kunstgewandtheit, mit einer Eigenthümlichkeit und auch mit einer *Wirkung* durchgeführt, dass man wohl sieht — aus dem Ersten, der Verf. habe seinen Geist durch die alten deutschen Fugenmeister reichlich genährt; aus dem Zweyten, er habe dabey seine Selbstständigkeit nicht zugesetzt; aus dem Dritten, er sey *seiner* Zeit und ihren Aufforderungen auch in dieser Hinsicht nicht unbedenk, nicht unterm geworden. Ein freyer, feuriger Schluss, der in den einfachsten, in regelmässigen Accorden (*Adagio*) ausklingt, schliesst das Ganze würdig und zur vollkommensten Befriedigung.

Wir haben nichts hinzuzusetzen, als dass wir dem Verf. zur Herausgabe dieses Werks, Beethoven zu solch einem Schüler und der, dass er es geworden, laut bekennet, und den gebildetsten und geschicktesten Klavierspielern zu dieser Bereicherung ihrer Sammlungen Glück wünschen. Den „gebildetsten," sagen wir, und den „*geschicktesten*" denn ohne zu jenen zu gehören, würde man den Verf. nicht überall genügend verstehen, oder doch nicht alles sich recht aneignen können; ohne unter diesen zu seyn, könnte man das Werk nicht so vortragen, wie es vorgetragen seyn will. Zu dem Ersten gehört nicht wenig, zu dem Zweyten viel — hin und wieder sehr viel.

Die Stich des Werks ist schön; so wie alles Aeussere schön ist.

Nachrichten.

Musik in Leipzig. (Fortsetzung der Nachricht aus No. 2.) *Instrumentalmusik.* Symphonieen in jedem Concert ohne Ausnahme, wird gegen jetzige Art — oder vielmehr gegen jetzige Unart — eine ganze Symphonie ganz und ungetrennt gegeben; wofür dem Direktorium nicht nur der Kenner, sondern auch die gemischte Menge Dank sagt. Denn durch Anhalten in dieser rühmlichen Einrichtung ist man wirklich auch mit der Menge bis zu diesem Danke gekommen, und viele, auch nichts weniger als Musikgebildete, selbst Damen, gehen diesen Werken, die freylich der Gipfel der Instrumentalkunst sind, recht eigentlich zu Gefallen. Wo die Composition und die Ausführung zugleich vorzüglich sind, da ertönt, nach einzelnen Sätzen, oft lauter Beyfall, wie sich das gehört, wie es aber anderwärts nur gar selten noch der Fall ist. Wir hörten folgende: Symphonie von Haydn aus Es, von den ersteren aus London; das Adagio vorzüglich schön ausgeführt, die Allegros, besonders das Finale, in Geschwindigkeit übernommen. Haydn schrieb in dieser Symphonie nicht jetzt, sondern vor fast dreyssig Jahren! Symphonie von Mozart aus D dur, die letzte ohne Menuett; brav ausgeführt. Symphonie von Beethoven aus B, und die Pastoral-Symphonie; beyde trefflich gequält. Symphonie von Spohr aus Es; bis auf einige Kleinigkeiten, desgleichen. Neu waren Symphonie von Ries, No. 2, vor kurzem bey Simrock gestochen, herrlich ausgeführt und so beyfällig aufgenommen, dass sie wiederholt werden musste. Und in der That, sie ist ein Werk voller Geist und Leben, im ächten Styl der Gattung, wohin nämlich diese jetzt gewendet und erhoben ist, in diesem Styl eigenthümlich erfunden, gründlich ausgearbeitet, vortrefflich instrumentirt, und sonach gleich interessant für Kenner und Nichtkenner. Das Andante und das Scherzando scheinen uns die vollendetsten Sätze. Einige Erinnerungen, besonders im ersten Satze, an Beethovens Symphonieen, namentlich an die *ersten*, mögen dem Componisten nicht zu hoch angerechnet werden. Symphonie von Bernhard Romberg aus Es; bekannt, und gut ausgeführt. Symphonie von Feska No. 3. erst vor kurzem gestochen. Sie ist wohl die gelungenste unter den drey hieher geschriebenen, ohne, ungeachtet vieler lärmenden Stellen, doch mehr in wahren Symphonieen-, sondern mehr in Quartetten-Styl mit tausend kleinen, überaus schwierigen Details, allzugeschickchem Herumwerfen der Modulation, und dergleichen mehr; was alles, so gut wie hier erfunden und gearbeitet, sich schön ausnehmen mag von vier Virtuosen vorgetragen, aber vom vollen Orchester, und gelänge es ihnen noch so gut, nimmermehr viel Wirkung macht, noch machen kann. Gäbe Herr F. in seinen Symphonieen höchstens halbsoviel zu begleichen, aber mehr an Massen und — an wirklich neuen Gedanken, er würde vielleicht unter den vorzüglichsten Meistern dieser Gattung glänzen. Dass

wir seine Kunst und seinen Fleiss nicht verkennen, versteht sich von selbst. Symphonie von Grund, noch ungedruckt. Der Verfasser ist uns unbekannt; dieses sein Werk lässt ihn hervortreten als einen Componisten von Talent, gründlicher Schule, nicht weniger Erfahrung und rühmlichem Fleiss in der Ausarbeitung, der aber die Muster, nach welchen er arbeitet, noch zu sehr bemerken lässt (hier offenbar Mozart, in der Symphonie aus Es), der auch viel mehr Werth zu legen scheint auf die kunstgemässe Ausführung, als auf Eigenthümlichkeit, Gehalt und Werth der Ideen selbst, und das manchen guten Ideen, die ihm gleichwohl zukommen, durch Füllen und Ueberfüllen den Hauptton in der Wirkung nicht selten Schaden thut. Ist Hr. G. noch jung, so wird er das hier Vermisste mehr oder weniger erreichen, und dann damit, und mit dem, was er schon erreicht hat, wahrscheinlich ein ausgezeichneter Componist werden. — Nankomms rühmlich bekannte Phantasie fürs Orchester wurde brav ausgeführt. Ouvertüren. Es wird allemal zur Einleitung des zweyten Theils des Concerts eine gegeben. Ouverture von Cherubini zu *l'hôtellerie portugaise*, bekannt und schön, ging trefflich; die zu *les Abencerrages*, neu und wenig bekannt, scheint hin und wieder verkünstelt, ging aber — ganz gegen das, was wir sonst hier gewohnt sind — so wenig zusammen, dass wir lieber kein Urtheil fällen wollen. Ouverture von Stunz, neu, sehr glänzend und effectvoll; ging brav. Ouverture von Kleefeld, einem uns unbekannten Componisten, noch ungedruckt. Sie war in jeder Hinsicht, wenn auch nicht übel, doch sehr unbedeutend; und überhaupt so, dass sie für das Institut nicht hätte ausgewählt werden sollen, wenn es auch im Allgemeinen zu billigen ist, dass man einige junge, noch unbekannte Künstler zuweilen begünstigt und ihnen den Eintritt in die grosse Welt erleichtert. Das, was in das Componiren die blosse Routine giebt, und dem, der viel Musik treibt, von selber anfliegt, ist jetzt so auf allen Strassen zu finden, dass man es nicht weiter beachten, sondern eben gelassen seine Strasse ziehen lassen sollte. Die Ouverture von Winter zu *Ogus* ist schon oben gedacht, eine neuere (so viel wir uns bestimmen, aus D moll,) ist grösser, prächtiger, und fand vielen Beyfall. Desgleichen eine, uns bisher unbekannte von Weigel. Beyde wurden auch sehr schön ausgeführt. Gluck's Ouverture zur *Armide* gehörte freylich wohl zu den Steinen, die aus dieser Oper gegeben wurden, ist aber in den Figuren gar zu veraltet, und in der Ausarbeitung keine seiner besten. Zwey neue Ouvertüren von Lindpaintner, beyde nicht ohne Originalität der Erfindung und Instrumentierung, feurig und glänzend, auch gründlich ausgearbeitet, wurden sehr gut gespielt und fanden gerechten Beyfall. Die eine gehört zu einer Oper, *Kunstsinn und Liebe*, von der wir weiter nichts wissen. Wenn sich dieses noch junge, talent- und lebensvolle Künstler nicht in's Vielschreiben verliert, so kann die Welt Vortreffliches von ihm erwarten. Unsers Freund Schneiders neue Ouverture über das Thema *God save the King* — fand man eben so glücklich erdacht, als feurig und gründlich ausgeführt; sie wurde mit Lust und Liebe gespielt und eben so aufgenommen. —

Concerte. Hr. Musikdir. Schneider spielte ein Pianoforteconcert von Wölfl, *le calme*, dessen erster Satz sehr angenehm, der zweyte nicht übel, der dritte sehr gewöhnlich ist. Er spielte brav, wie immer; hatte aber Bedeutenderes wählen sollen. Vortrefflich sang er sein eignes Concert aus Cmoll vor, das wir auch in der Composition allen seinen übrigen vorziehen, und womit er den lautesten Beyfall erlangte. Hr. Concertmeister Matthai spielte eines der neuesten, aber nicht der besten Kreutzerschen Violinconcerte, und mit das von ihm bekannten Virtuosität. Am trefflichsten gelang ihm das sehr schwierige Finale. Hr. Lange spielte ein älteres und besseres Concert dieses Meisters, (erinnern wir uns recht, aus Emoll, Adur, Emoll,) mit gutem Ton, grosser Fertigkeit, Deutlichkeit und Nettigkeit, zum lebhaften Vergnügen des Auditoriums. Hr. Klengel, Bruder des Sängers und Mitglied des Orchesters, spielte Rode's beliebtes Violinconcert aus Edur, zwar so, dass man in manchen Stellen des Allegros, und im Adagio, merkte, es gehe eigentlich noch über seine Kräfte, doch sonst brav, voll, deutlich und mit Beyfall. Dusseks schönes Pianoforteconcert aus Es wurde von Hrn. Neudeck, zwar mit grosser Fertigkeit, Präcision und vollkommener Deutlichkeit, aber hart und seelenlos herabgespielt; die Leute applaudirten aber dennoch nicht wenig. Ein neues Flötenconcert von C. Eberwein, trefflich in jeder

Hinsicht vorgetragen von Hrn. Grauser, erhielt vielen und verdienten Beyfall. Das erste Allegro finden wir lebhaft und frisch, das Andante vorzüglich melodieenreich und auch zum Theil originell, das Finale hübsch, doch etwas gewöhnlich und mit zu vielen Wiederholungen. B. Rombergs unterhaltendes Flötenconcert trug Hr. Belke mit angenehmem Ton und Sicherheit, doch noch etwas monoton und überhaupt so vor, dass man bemerkte, er sey noch kein eigentlicher Concertspieler, könne es aber werden. Von Hrn. Henzo hörten wir Crusells neues Klarinettconcert aus Fmoll, das wir bedeutend und effectuirend fanden; den Vortrag des Hrn. H. aber in den Allegros ermüdend matt und nicht selten undeutlich, im Adagio hingegen (nach Bärmanns Art) vortrefflich. Dieser Satz fand denn auch allgemeinen Beyfall. Hr. Mayn (so stand wenigstens auf dem Zettel) trug Bärmanns Variationen auf der Klarinette vor, mit gutem, vielen Modificationen fähigem Ton, aber sehr unvollkommen. Sonderbar, dass unter Musikern und Schauspielern eben die, von beschränkten Kräften, sich am liebsten an die schwierigsten Partieen machen, wodurch sie ja gerade ihre Beschränktheit, selbst der Menge, am bemerkbarsten darlegen! Wer etwas Gutes, aber Leichtes wahrhaft schön ausführt, dem ist jeder geneigt zuzutrauen, er könne auch Schwierigeres bewältigen; nicht aber umgekehrt, dem, der Schwieriges wählt und es sehr unvollkommen ausführt, dass er Leichteres wahrhaft schön werde vortragen können; denn dieser verräth eine gewisse Richtung der Gesinnungen und des Geschmacks, welche mit vollkommenen Grund daran zweifeln lässt. — Hr. Voigt endlich spielte ein, gleichfalls erst vor kurzem geschriebenes Violincellconcert von Kraft aus Ddur und Dmoll, dessen erster Satz besonders interessant und auch nicht ohne Eigenthümlichkeit ist. Er spielte ziemlich fertig, die cantabeln Sätze der Allegros auch angenehm, das Uebrige aber mit zu wenig Kraft und Seele. Warum hören wir Hrn. Barth, diesen trefflichen Klarinettisten, nicht mehr, den doch alle so vorzüglich gern hörten? —

Von *Extraconcerten* hatten, ausser dem für die Armen, dessen wir oben gedacht, nur zwey statt: das, der Madem. Krause aus Dresden, und das des Hrn. Kapellmeister Spohr. Jene ist die Tochter des rühmlich bekannten Dr. Krause, und noch ein sehr junges Mädchen. Sie kündigte sich nicht als Künstlerin an — warum sie sehr wohl that — sondern wollte sich nur versuchen etc. Darnach den Maasstab angelegt, darf man sagen: Nachdem ihre Angst vorüber war, (denn die wunderliche Ungleichheit der Töne, der Mangel an Portamento, das öftere Athemholen am unrechten Orte und dergleichen kam doch daher?) und besonders in der letzten Arie von Sarti, blos mit Pianoforte, zeigte sie eine gesunde, ziemlich angenehme Stimme, Musikfertigkeit, noch ziemliche Fertigkeit und Geschicklichkeit in manierlicher Passagen, und da sie nun zugleich ein sehr vortheilhaftes Aeussere besitzt, ausgezeichnete Bildung im Allgemeinen verräth und ein anmuthiges Betragen zeigt: so fehlte es auch nicht an Applaudissement, besonders von der Jugend. Erlangt sie höhere und feinere Ausbildung im Gesange, und wird erst das Gefühl ihr ins Herz und aus diesem in den Vortrag kommen, wird sie dabey bescheiden und fleissig bleiben; so darf man sich von ihr eine gute Sängerin versprechen. —

Hr. Kapellm. Spohr, dieser erste Flügelmann aller deutschen Violinisten, wie er neulich in diesen Blättern, in jedem Sinne mit Grund genannt wurde, entzückte das äusserst zahlreiche Auditorium mit einem Violinconcert in Form einer Gesangscene, einem Potpourri mit Orchesterbegleitung, und einem Adagio und Rondo für Violine und Harfe, welche letztere seine Gattin schön spielte. Ueber die trefflichen, einmahl noch ungedruckten Compositionen ist schon von andern Orten her in dieser Zeitung das gebührende Lob ausgesprochen worden. Sein Spiel fanden wir, seitdem wir ihn nicht gehört (es mögen etwa fünf Jahre seyn), noch edler, gesangvoller, sicherer, kräftiger und auch wieder zarter, und an vollkommener Beherrschung der größesten Schwierigkeiten kennen wir auf diesem Instrumente nichts Aehnliches, obgleich im Lauf der Jahre fast alle berühmte Geiger bey uns eingesprochen haben. Auch eine kräftige, effectvolle und sehr gründlich ausgearbeitete neue Ouverture fand lauten Beyfall. Hr. Spohr geht nach London, und nahm den Dank aller hiesigen Musikfreunde mit. — In einem kleinern Saal gab der talentvolle Knabe, Leonel de St. Laban, auf der Violine einige Abendunterhaltungen und zeigte für seine Jahre

Digitized by Google

viel Fertigkeit, Geschmack und Sicherheit. Wird er aber ferner von seiner Mutter so von einem Orte und Gerüchen zum andern herumgezogen, so wird er als Jüngling schwerlich mehr zeigen, und dann ists kaum mehr, als das Gewöhnliche; als Mann aber zeigt er dann eher weniger, als mehr, und dann ists höchstens mittelmässig. —

Die Quartettgesellschaft der Herren Matthäi, Lange, Meyer und Voigt giebt ihren sehr aufmerksamen und treuen Zuhörern nach untadelhafter Wahl das Beste, was in dieser Gattung vorhanden ist, niemals aber etwas Geringes oder auch nur Unbeträchtliches. Die Quartette von Mozart Beethoven, Ries und Onslow wurden, wie uns dünkt, bisher am schönsten gegeben, sie wurden auch stets mit gerechtem Beyfall belohnt. Vorzüglich Hr Matthäi zeigt sich darin als musterhafter Quartettspieler.

Die Singakademie, unter des Musikdirectors Hrn Schulz Leitung, erhält sich in Achtung, Fleiss und Geschicklichkeit. Man hört nicht selten köstliche und sehr seltene Werke; und die Gesellschaft ist auch von der frühern Strenge abgegangen, nach welcher Niemand, als die Mitglieder, anwesend seyn durften; jetzt wird jeder nicht ungebildete Musikfreund nicht ungern gesehen.

Eine musikalische Uebungsgesellschaft für Instrumental- und Gesangmusik, fast nur aus Liebhabern bestehend, führt Symphonieen, Ouverturen, Solos und Gesangstücke, die nicht eine starke Besetzung verlangen, oft recht gut und nett aus. Sie beging neulich den Todestag Mozarts auf eine sehr passende und wirksame Art, indem sie, in Gegenwart einer zahlreichen, von ihr eingeladenen Gesellschaft, seine Symphonie aus Gmoll ausführte, worauf ein junger Studierender eine Rede über des Meisters Verdienste hielt, die mit einer Apotheose desselben beschloss, und hierauf wurde sein *Requiem* deutsch gegeben. — In einer ästhetischen Gesellschaft, der Lyra, wird denn auch manches Artige aus den kleinern Gattungen, und oft vorzüglich gut zu Gehör gebracht.

So, dachten wir, gibt es hier, für eine Stadt von mittler Grösse, an Musik, und guter Musik, genug! —

Nachschrift. Da dieser Aufsatz, früher aufgegangener Verbindlichkeiten halber, nicht sogleich gedruckt werden konnte, machen wir uns zur Pflicht, ihm diese Nachschrift anzuhängen, um baldmöglichst die Leser auf einen ausgezeichneten Virtuosen und sehr achtbaren Componisten aufmerksam zu machen, der in Deutschland noch wenig, und auch uns erst in diesen Tagen bekannt geworden ist, aber sehr bekannt zu werden vor vielen verdient. Wir sprechen von dem Violinisten, Hrn. Maurer, gebürtig aus dem Brandenburgischen, aber seit mehrern Jahren in Russland angestellt. Er gab am 5ten Januar ein sehr interessantes Extraconcert, worin alle aufgeführte Stücke von seiner Composition waren, abgerechnet eine bekannte Scene und Aria von Puer, die Mad. Neumann-Seidler (und vortrefflich) und ein Rondo von K. Mar. v. Weber, das Hr. Kiengel sang. Von zwey Ouverturen zeichnete sich besonders die erste (zu einer uns unbekannten Opee, *Alonzo*) sowohl durch Erfindung, als auch durch Ausarbeitung und Instrumentation aus. Hr M. an die Seite, oder noch höher, stellen wir ein Violinconcert von drey langen Sätzen, in dem ein männlich kräftiger und feuriger Geist, und zugleich ein zarter, feiner Sinn, eine achtungswürdige Geschicklichkeit in harmonischer Ausarbeitung und eine nicht gewöhnliche Benutzung der besten Effecte verschiedenartiger Instrumente, sich darthaten, und zwar auf eine nicht im Geringsten schwerfällige, künstelnde Weise, sondern faslich, heiter und gefällig, ohne Nachtheil der Eigenthümlichkeit oder des Ernstes, der über dem Ganzen schwebte. Dies Concert wurde, so wie Hrn M.s Vortrag desselben mit Enthusiasmus aufgenommen. Eine Folge von Variationen für Violine mit Orchesterbegleitung war gleichfalls schön und zugleich sehr mannigfaltig; doch eher für öffentlichen Vortrag vielleicht etwas zu lang. Die ersten und die letzten Sätze fanden wir am ausgezeichnetsten und wahrhaft meisterlich. Ein angenommtes Violin-Concert mit Chor, oder vielmehr ein langes Chor mit concertierender Violine, gefiel zwar auch, aber weniger und beydes mit Recht. Hrn M., als Virtuosen, gehet zwar von alle dem, was man jetzt bey einem Violinvirtuosen anzumerken denkt, gar nichts ganz ab, aber sein Eigenthümlichstes und Vorzüglichstes ist, was man brillantes Spiel nennt. Sein Ton ist sehr stark, hell und durchdringend, doch zuweilen etwas rauh, scharf und schneidend; er weiss ihn aber wenigstens wo es noth thut, sehr gut durch

viele Gradationen bis zum leisesten und doch angenehm vernehmbaren abzustufen. Seine Fertigkeit mit Kraft und Ausdauer darin ist wahrhaft bewundernswürdig; desgleichen die Leichtigkeit und Sicherheit, womit er auch das Schwierigste besiegt. Sein Portamento ist schön und gesangmässig; man muss aber wünschen, dass er öfter Gebrauch davon mache. Des Neckenden und Pikanten, worin die französischen Geiger die ersten Meister sind, zeigte er sich in hohem Grade mächtig im letzten Satze jenes ersten Concerts und im letzten der russischen Themas. Sein Feuer, und das Bewusstseyn, es müsse alles gelingen, reisst ihn wohl zuweilen hin ins Wilde. Scharfe, nur Schwierige, was besonders in jenem Chore der Fall war: aber das werden Jahre und Beobachtung der Wirkung (Nicht- oder Misswirkung) solche Excedierens schon von selbst mindern und in die rechten Gränzen zurückführen. Kenner, die Hrn. M. in Privatzirkeln Quartett haben spielen hören, rühmen ihn auch in dieser Hinsicht, so wie seine eigenen Compositionen dieser Gattung, gar sehr. Warum wir über ihn ausführlicher, als über manchen grossen Künstler, gesprochen haben, das stehet schon oben. Hr. M. ist in Deutschland noch wenig bekannt.

Berlin. Uebersicht des December. Den 2ten ward zum ersten Mal gegeben *Nitetis*, Oper in drey Abtheilungen, frey nach Metastasio bearbeitet und in Musik gesetzt vom Freyherrn von Poissl. Die Musik zu den vom Balletmeister Telle eingerichteten Ballets vom Kammermusikus Schneider. Die Oper ward mit Beyfall aufgeführt, wie sich auch von der Besetzung durch die Herren Gern, Stumer, Rebenstein und Devrient d. Jung, und den Mesd. Wranitzky-Seidler und Schulz erwarten liess. Das Nähere im künftigen Bericht, da die Oper mit zu den Carnevalsopern bestimmt, und jene Vorstellung gleichsam nur als öffentliche Probe zu betrachten ist.

Den 2ten gab Herr Louis Maurer Concert, in dem Ouverturen aus seinen Opern *Alonzo*, *Heinrich* und *Angeline* gegeben wurden. Er selbst spielte ein Violinconcert und Variationen auf Körners Romanze: *Der treue Tod*, von seiner Composition. Da aber den trefflichen Künstler schon öfterer in diesen Berichten gesprochen worden ist, so bemerke ich nur, dass er auch diesmal mit allgemeinem Beyfall empfangen wurde.

Der schon im vorigen Bericht genannte Hr. C. Berth, Kammermusikus und Director der Harmoniemusik der Könige von Dänemark, gab am 4ten Concert, in dem er zwey von ihm componirte Oboeconcerte mit Beyfall vortrug. Den 6ten gab Mad. Milder Concert, in dem sie uns das seltene Vergnügen gewährte, uns ihrer schönen Stimme einmal zu erfreuen. Sie sang eine Scene und Arie aus Nicolini's *Trajan*, mit Mad. Seidler zwey Duette aus Zingarelli's *Romeo e Julietta* und aus Meyerbeers *Constanza e Romilda* und mit derselben und den Hrn. Stumer und Devrient jun. ein Quartett aus derselben Oper des vaterländischen Componisten, der jetzt in Italien so vielen Ruhm erntet.

Den 10ten gab der Kammermusikus, Hr. L. Horzizky Concert. Er bliess ein von ihm gesetztes Flötenconcert und ein Adagio und Polonaise für die Flöte von Dupuy, mit vollem, runden und zartem Ton, präciser und fertiger Applicatur und gefühlvollem Ausdruck.

Den 13ten gab der königl. Kammermusikus und Fagottist, Hr. Schwarz sen. Concert. Er führte ein Fagottconcert von A. Schneider und ein Adagio und Rondo mit Beyfall aus.

Den 17ten gab Hr. Heinrich Grothe Concert. Er ist seit seinem 6ten Jahre erblindet, später vom Kammermusikus Griebel jun. auf dem Fortepiano unterrichtet worden, und ist jetzt Tonlehrer an der hiesigen königl. Blindenanstalt. Er spielte mit Beyfall Steibelts *Sturm* und *la bella Capricciosa* von Hummel.

Den 28sten gab Hr. J. Zaiser, ehemaliger königl. würtembergischer Tenorist, Concert. Er sang eine Arie aus Haydn's *Schöpfung* und mit Dem. Lenst ein Duett aus Päer *Sargin* und trug auch eine Polonaise für die Flöte von Fürstenau vor, in beyden nicht ohne Beyfall.

Herr Merxner, vom Theater zu Königsberg, ist in diesem Monat noch einmal am 11ten als Richard Bull in Weigle *Schweizerfamilie* mit Beyfall aufgetreten.

Unter den Zwischenmusiken dieses Monats sind auszuzeichnen die königl. sächsischen Kammermusiker Herren Kummer, die am 15ten im Theater Beweise ihrer Kunstfertigkeit gaben. Hr. Kummer sen. trug ein von ihm componirtes Divertimento für Violoncell mit leichter Bogenführung, guter Höhe und viel Fertigkeit vor. Hr. Kummer jun. trug ein von F. A. Kummer sen.

Google

componirtes Adagio und Rondo auf der Oboe mit gutem, aber nicht ganz sicherm Ton und richtigem Gefühl vor.

Den 6sten trugen die königl. Kammermusiker Lenz, Bliesener, Schunke und Pfaffe ein Concertino für drey Hörner und ein chromatisches Horn, vom königl. Kammermusikus Schneider, wie immer, mit vielem Beyfall vor.

Den 8ten begannen auch die vieljährigen Abonnementsconcerte der Herren Gebrüder Bliesener und auch die von ihnen geleiteten musikalischen Unterhaltungen haben guten Fortgang. Diese letzteren haben allein die Uebung der Theilnehmer in einem wohlgeordneten Ensemble zum Zweck. In der letzten am 20sten gehaltenen Unterhaltung wurden Ouverturen von Wilms und Sterkel, das Trio für's Fortepiano, Violine und Violoncell von Himmel, ein Flötenconcert, ein Violinconcert von Viotti, la bella Capricciosa von Hummel und eine Declamation mit Beyfall vorgetragen. Nicht weniger glücklichen Fortgang hat der musikalische Verein der Zöglinge des berlinisch-cölnischen Gymnasium zum grauen Kloster. In dem letzten Concerte am 4ten gaben die jungen Leute die Ouverturen aus Cherubini's *Lodoiska*, Beethovens *Prometheus* und eine Symphonie von A. Romberg, ein Violinconcert von A. Rode und ein Klavierconcert von Dussek mit Beyfall und bewährten ihre Fertigkeit und Präcision auf erfreuliche Weise.

† Während des Carnevals in den beyden nächsten Monaten werden folgende Opern gegeben: Spontini's *Ferd. Cortez* und *Vestalin*, Possl's *Nittetis* und *Athalia*, Catels *Bajaderen*, Glucks *Armide* und *Alceste*, Nicolini's *Trojaner in Dacien* und Meyerbeers *Emma von Roxburgh*.

Die No. 47. der musik Zeit. von hier mitgetheilte Nachricht bedarf einiger Berichtigung. Herr Spontini verdankt seine Anstellung allein dem eignen Geschmack Sr. Majestät, der aus seiner höchsteigenen Chatoulle ihm den ansehnlichen Gehalt zahlen läßt. Sein Titel beeinträchtigt die Rechte und Vorrechte der Vorgesetzten des königl. Orchesters nicht im mindesten, und sieht in dem verfassungsmässigen Verhältniss der Gleichheit unter den königl. Kapellmeistern keine Aenderung nach sich. Er ist nur bey der ersten Aufführung seiner eigenen Kunstprodukte, oder an grossen Fest- und Galatagen, wo der König ihn besonders dazu auffordert, und wenn seine Collegen daran verhindert werden sollten, der eigenen Direction des Orchesters vorhanden. Da er erst in der Mitte des Märzmonats hier eintreffen wird, so hat er einstweilen den Marsch aus seiner neuesten Oper *Olympia*, die jetzt mit vielem Beyfall in Paris gegeben wird, eingesandt, den wir mit seinen zahlreichen Trompeten und Posaunen nächstens zu hören hoffen.

Noch mache ich Sie auf die jüngste talentvolle Componistin, Clara Hermine, aufmerksam, die Tochter des um die deutsche Sprache hochverdienten hiesigen Herrn Prof. Hermann. Sie hat bey Christiani so eben No. 1. ihrer Gesangcompositionen herausgegeben und ihrem würdigen Lehrer Ringenhagen gewidmet. Mit viel eigenthümlichen Ideen und tiefem Gefühl behandelt sie darin *den Erlkönig* und *den Knaben am Bach*.

Kurze Anzeigen.

Trois Thèmes variés pour la Flûte, comp. par J. C. Lobe à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. L., Kammermusicus in Weimar, zeigt ein angenehmes Talent und keine geringe Geschicklichkeit, für die Flöte zu schreiben, die er recht gut in der Gewalt zu haben scheint. Die Themata sind passend gewählt und nicht schon zu Tode variirt, die Variationen haben manches Neue in den Figuren und in der Benutzung der Vortheile des Instruments. Sie verlangen einen beträchtlich geübten Spieler. Dieser wird sich damit gut unterhalten und nützlich üben. Für Eine Flöte ohne alle Begleitung wird man nicht mehr verlangen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. **№. 4.** 1820.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate November und December.

Hofoper. Ein neues Ballet: *Der flatterhafte Page* oder: *Figaros Hochzeit*, mit Musik von Gyrowetz, erhielt getheilten Beyfall; die aus Mozart's Oper allgemein bekannte Handlung findet man hier nicht, als recht und billig ins Breite ausgesponnen und noch ungleich frivoler behandelt, denn, was Beaumarchais und Abbate Casti gleichsam nur mit Contursteichen andeuteten und der Einbildungskraft zu ergänzen übrig liessen, hat Herr Aumer al fresco ausgemalt und kein Doppelsinn ist mehr denkbar. Dass in den Tonsatz einige Motive aus der Oper aufgenommen wurden, hat durch den Contrast und durch die lebhafte Ueberzeugung von dem, was wir bereits schon lange besitzen, und was uns nun, so zu sagen, surrogatweise dafür geboten wird, dem Ganzen unbezweifelt mehr geschadet, als genutzt. — *Die Zauberflöte* erschien mit einer theilweise neuen Besetzung, Herr Babnigg sang den Tamino recht brav, und Dem. Vio war als erster Genius allerliebst. Es ist doch traurig, dass die guten Knabenstimmen so selten werden und dadurch der Uebelstand entsteht, ähnliche Partieen durch erwachsene Frauenzimmer suppliren zu müssen. — Auch *Othello* und *Joconde* sind wieder hervorgesucht worden; der Antheil, oder vielmehr die Vorliebe für den Afrikaner scheint sich zu vermindern. — Madame Waldmüller gab zu ihrem Benefize Mozart's lange nicht, und hier noch nie so gut gehörten *Idomeneus*. Sie selbst war als Idamant vortrefflich, Herr Vogel, Idomeneus, muss klassisch genannt werden, so wie Dem. Wranitzky und Mad. Lembert in den Rollen der Ilia und Electra sich rühmlich auszeichneten. Unverbesserlich wurde das Quartett vorgetragen; mehre überflüssige Arien, die in der That die Handlung nur aufhalten, blieben — freylich zum Leidwesen aller wahren Kunstfreunde — hinweg, dafür wurde für Idamant eine grosse Scene mit Chor — der Sage zufolge, vom Herrn Kapellmeister von Seyfried componirt — eingelegt, die auch ihren Effekt nicht verfehlte und für die Sängerin das Hervorrufen bewirkte. Wenn das Einlegen — im allgemeinen immer eine ästhetische Todsünde — ja zuweilen entschuldiget werden mag, so geschehe es auf solche Art und Weise, wie hier, wo man nicht durch einen ganz fremdartigen Styl urplötzlich in ein anderes Zeitalter versetzt wird, sondern wo der Nichtkenner der Original-Partitur die neue Zuthat nicht einmal zu bemerken im Stande ist, so glücklich wurde der in der Situation wehende Geist und die tragische Würde des Ganzen aufgefasst. Der Beyfall, den diese Oper von den Anwesenden — welche freylich nicht übertrieben zahlreich waren — erhielt, kann nicht mit dem ungestümen Enthusiasmus verglichen werden, mit welchem gegenwärtig jene Produkte begrüsst werden, die uns nur zu häufig ein Sirocco von den Appeninen herüberweht, ganz natürlich: er entsprang aus dem innersten Gemüthe; letzteren zu erzeugen, braucht man nur ein paar tüchtige Hände, der Verstand hat nichts mit ihm gemein. Hinc illae lacrymae! — Endlich verirrten sich auch Fioravanti's in ganz Deutschland bereits zur Genüge verspeisten *Dorfsängerinnen* hieher zu uns, und erfreueten sich eines freundlichen Willkommens, welchen sie vorzüglich der sehr gerundeten Darstellung verdankten. Von den Gesängen gefielen, ausser dem Terzette im ersten Akte, am meisten zwey eingeschaltete Stücke, nämlich: die grosse Arie aus dem *Lotterieloos*, worin Mad. Grünbaum schwerlich

Digitized by Google

übertroffen werden kann, und jene auf den Ton A componirte von Generali, welche Herr Gottdank mit ächter Bonhommie vortrug. Mad. Lembert, Dem. Thekla Demmer, Herr Bainigg und besonders Herr Meier sangen, spielten und nuancirten meisterhaft; nur Herr Siebert als Bucefalo stand im Schatten; ihm fehlt die komische Ader, und in solchen Piecen gewährt selbst eine schöne Stimme keinen Ersatz.

Theater an der Wien. Hier fanden folgende Repriren statt: 1. *Johann von Paris*, Dem. Pfeiffer und Herr Jäger sangen die Prinzessin und den Johann, so wie Herr Seipelt den Seneschall — recht schön, mehr kann von diesem Kleeblatt in dieser Darstellung nicht gesagt werden; vollkommen befriedigte Dem. Hornick, als Page Olivier. 2. *Die diebische Elster*, worin Mad. Spitzeder und Dem. Kainz alternirend die Ninette gaben. 3. *Elisabeth*, die beste Rolle, die wir bisher von Dem. Pfeiffer sahen. Herr Schutz verunglückte als Leicester. Nach 10 Jahren spukte wieder einmal Kotzebues *Gespenst* (Deodata), mit Musik von Gyrowetz, wird aber nun hoffentlich zur ewigen Ruhe eingegangen seyn. — Das in den Theatern der Leopold- und Josephstadt wiederholt dargestellte Melodram: *Der verlohrne Sohn*, wurde nun auch hierher verpflanzt; reichlich, beynahe verschwenderisch ausgestattet, hoffte man vermuthlich auf eben so ergiebige Erndten, wie bey den alttestamentarischen Patriarchen Noah und Abraham, doch der Erfolg entsprach nicht den Erwartungen und dieser Sohn wird nebst dem, was er durchgebracht, wohl — für die Bühne nämlich — verloren bleiben. — Im

Theater in der Leopoldstadt gab es folgende Novitäten: 1. Eine neue Pantomime: *Arlequin als Bandelkrämer*, mit einer zusammengesetzten, recht artigen Musik von verschiedenen Meistern. 2. *Der Hölle Zaubergaben*, allegorischer Märchen von Gleich; Müllers Musik dazu gehört zu seinen besseren Arbeiten. 3. *Rolando und Elvino* von Roser. Ein hiesiger Blatt will ihm — Gott weiss, aus welchen Gründen — die Vaterschaft zu diesem Kinde streitig machen: es soll italienischen Ursprungs seyn; immerhin, die Sache ist schon wieder vergessen, niemand bekümmert sich mehr um den Taufschein und somit mag der Rechtshandel als abgethan angesehen werden. 4. *Mahler Klex*, Posse mit Musik von Ig. Schuster, worin es sich abermals um das Nothwendige und Ueberflüssige handelt; das Publikum sprach mit dem letzten Wort das Anathema über das Ganze aus. 5. *Die Waise und der Mörder*, Drama von Seyfried, wurde zum Gastspiel einer Dem. Pleschke von der Presburger Bühne und von allen Mitwirkenden mit sichtlichem Fleisse dargestellt.

Concerte. Zur Schonung des Raums soll nur von den Vorzüglicheren gesprochen werden. Am 6ten November Dem. Hartmeyer im Redoutensaale; sie sang zwey Arien von Rossini und jene mit obligater Klarinette aus Mozart's *Titus*, letztere am beyfallwerthesten. Am 14ten ebendaselbst der königl. würtemberg. Kammermusikus Wiele, welchen wir schon früher im Burgtheater ein Concert seines Meisters Baillot vortrefflich ausführen hörten, und der sich auch diessmal als einen sehr ausgezeichneten Violinspieler documentirte. Ein Rode'sches Concert, und eine selbst gesetzte Polonaise gaben ihm reichliche Gelegenheit, sein schönes Kunsttalent zu entfalten. Noch hörten wir bey dieser Gelegenheit einen jungen, recht fertigen Klavierspieler aus Stuttgard, Hrn. Schunke, der seinem Lehrer, Hummel, Ehre macht. Am 25sten und 30sten, von der Gesellschaft der Musikfreunde im grossen Redoutensaale Spohrs Cantate: *Das befreyte Deutschland*. Es wäre zu wünschen, dass diese klassische Composition, welche bereits voriges Jahr bey einer andern Aufführung nach Verdienst gewürdigt wurde, nicht an einen Stoff gefesselt wäre, der bey veränderten Zeitumständen nothwendig an Interesse verlieren muss; ob aber in dieser Kaiserstadt die Zahl der wahren Kunstfreunde wirklich so klein sey, dass sich daraus einzig und allein die geringe Theilnahme an einem genialen Werke selbst, ohne Rücksicht auf den Inhalt entziffern lasse, möge dahingestellt seyn. Sänger und Orchester arbeiteten mit Liebe, diese überwand bedeutende Schwierigkeiten und darum ist die Aufführung im Ganzen alles Lobes werth. — Am 5ten December liess sich im Saale zum römischen Kaiser Herr Weidinger auf der Klappentrompete und dessen Sohn auf dem Klappenwaldhorn hören, beyde Künstler sind bekannt, auch weiss man, was von dergleichen Inventions-Instrumenten zu halten sey; das Charakteristische derselben geht meist verloren, indessen verdient der Ausübenden Fleiss und praktischer Studium, besonders wenn derselbe bereits Veteran ist, dankbare Anerkennung. Am 8ten im kleinen Redoutensaale, die Gebrüder Wranitzky. Der Violinist

spielte ein selbst gesetztes Concert, der Cellist eines von Kraft nebst einem Rondo aus eigener Fabrik, wie es die Mode verlangt. Die Schwester dieses Künstlerpaars, welches sich zusehends immer mehr und mehr vervollkommnet, sang, wie immer mit grossem Beyfall eine Arie von Rossini aus *Sigismondo*, und mit Herrn Bahnigg ein Duett aus *Armida*. Fränzl's Ouverture zu *Carlo Fioras* wurde wacker gegeben. — Am 22ten im grossen Redoutensaale Herr Moscheles — pour prendre congé — denn dieser Virtuos wird uns bald verlassen und Frankreich und England besuchen. Zuerst hörten wir — und auch das Vorzüglichste von allen Gegebenen — eine neue Ouverture in C moll von Friedrich Schneider, so trefflich gearbeitet, wie es die neuere Zeit nur selten Jedne mehr zu Tage fördert. Der Beytgeber spielte ein neues Pianoforte-Concert in Es und mit Herrn Bohm ein sogenanntes französisches Rondo mit concertanter Violine. Vom Wie kann keine Rede seyn, denn der Meisters hohe Kunststufe verbürgte den glänzendsten Erfolg zum voraus, aber über das Was kann Ref. nicht so günstig abtheilen, denn beynahe scheint es, als ob der Componist diesmal des Guten zu viel habe thun wollen und dabey das delectare vergessen, ohne durch ein wahres prodesse dafür hinreichend zu entschädigen. Wenigstens hat der geschätzte Tonsetzer schon oft bey anderer Gelegenheit weit handiger, angenehmer und viel wenigee gesucht, unser Gemüth angesprochen. Mad. Grunbaum bezauberte die ganze Versammlung durch den rasenden Vortrag der Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, und in einem Duette mit Herrn Bahnigg, von Generali.

Am 22sten und 25sten fuhrte die Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen im k. k. Hofburgtheater des Herrn Abbé Stadlers Oratorium: *Die Befreyung von Jerusalem* auf. Auch hier bewährte sich durch einen äusserst spärlichen Besuch die Entnervung unsers Zeitalters, die verderbliche Gleichgültigkeit für das wahrhaft Grosse, Erhabene, Ewigwährende, die — doch, quis contra torrentem? wozu die alte Leyer? Genug, dass die Wahl dieses Meisterwerkes lobenswerth, die Exegurung tadellos war. Die Solopartien — in den Händen der Mad. Grunbaum, der Herren Krehner, Barth und Vogel — das reich und gewählt besetzte Orchester, die sorgfältig eingeübten Chöre — alles vereinigte sich zu einem vollendeten Ganzen und entschädigte die Gegenwärtigen für den empörenden Anblick der leeren Nachbar-Bänke. — Gleichfalls am 25sten im Theater an der Wien: Hr. Pechatscheck. Von seiner Composition waren: Eine ältere u. eine neue Ouverture — à la Rossini — mit grosser und kleiner Trommel, Ottavini, Crescendo's, tempo di Marcia etc. etc. etc. das Vorbild glücklich und sehr launig copirt; ferner ein Violinconcert und ungarische Variationen, worin der Virtuos wie ein wahrer Hexenmeister beynahe unglaubliches leistete. Ausser Tableaux und Declamationen, spielte ein 9jähriges Mädchen, Fanny Salamon, zum Bewundern brav ein Concert ihres Meisters Jos. Czerny. Dem. Pfeiffer sang eine Arie von Beethoven, Herr Jäger eine Arie aus *Richard und Zoraide* und beyde mit Herrn Seipelt ein Terzett aus *Fragauno felice*. Hr. Wirner lieferte ein Potpourri für die Klappentrompete recht gut vor. Das arge Unwetter verhinderte viele, an diesem Kunstgenusse Theil zu nehmen.

Frankfurt am Mayn, im December. Euterpe's Füllhorn, aus dem wir noch vor kurzer Zeit nach Gelust und mit Freude naschten, scheint jetzt unsern Wünschen fast unzugänglich geworden zu seyn. Seitdem in der Person des trefflichen Spohr, der Liebling und Vertraute jener Muse uns verlassen, spendet sie nur kärglich ihre goldenen Früchte. Selten geht über unsere Bühne Mozart's geharnischter Geist; Spohrs Opern sind vergessen — zwar nicht im Gedächtnisse des kunstgesinnten Publikums, aber auf dem Repertoire des Theaters — und Pär darf sich nur sehen lassen, wenn er aus der Mütze den *lustigen Schuster* die Ohren hervorstreckt. Ueberhaupt war die Oper einige Wochen lang durchaus von unserer Bühne verbannt, denn Hr. Carl von München nahm zu ungemeiner Ergötzlichkeit seine Wiener Localstudien. Darauf aber bekamen wir die *Italienerin in Algier*, eine Cabriole anderer Art.

Ein neues Mitglied des Singspiels ist Dem. Bamberger. Diese junge, kaum siebenzehnjährige Künstlerin hat, bey einem herrlichen, klingenden Organe, einen bedeutenden Umfang und einen geschmackvollen, aus der Schule der gesangkundigen Mutter, einer trefflichen Altistin, hervorgehenden Vortrag. Wir hörten sie als Myrrha,

Sophie in *Jorgin*, Pamina und Amenaide. Allein der Bravourgesang ist noch nicht ihr eigentliches Feld. Auch Mad. Bamberger bleibt für die Zukunft hier, um sich dem Unterrichte im Gesange zu widmen; von Zeit zu Zeit wird sie, gegen bestimmtes Honorar, Gastrollen in der Oper geben. Wir hatten bereits Gelegenheit, ihre schöne Altstimme im *Tancred* kennen zu lernen.

Die Mitglieder des Orchesters haben sechs Abonnements-Concerte angekündigt, von denen das erste am 10ten d. M. gegeben worden ist. Herr Baum, Kammermusikus von Berlin, liess sich darin auf der Oboe hören. Sein schöner Ton, so wie sein geschmackvoller Vortrag fanden allgemeinen Beyfall. Nur wurde bedauert, dass die tiefere Stimmung seines Instruments gegen die des hiesigen Orchesters so sehr abstach, auch wollten einige in der Leistung des Künstlers die Nuancen vermissen, welche durch eine gewisse Anwendung des Staccato dem Tongemälde Licht und Schatten geben. Die vorhin aufgeführte grosse Symphonie aus C moll von Beethoven war hier noch nicht gehört worden und wurde in vollendeter Gelungenheit gegeben. Das zweyte Theil des Concerts bestand aus Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*. Dem. Friedel und Hr. Hefler taugen ihre Gesangpartieen mit grosser Vorzüglichkeit vor, und die Chöre waren sehr brav einstudirt.

Im nächsten Monate wird der gefeyerte Spohr uns auf seiner Reise zu Albions Inselreiche begrüssen. Sein Concert ist auf den 12ten Januar festgesetzt.

Amsterdam, Ende November 1819. Die hiesige deutsche Operngesellschaft hat am Ende des verflossenen Sommers Rossini's *Elisabeth* aufgeführt, und diese Oper bis jetzt schon über ein Dutzend Mal mit vielem Beyfall wiederholt. Rossini's *Italienerin in Algier*, welche einmal gegeben wurde, erhielt nicht so grossen Beyfall. Man sagt, *Othello* würde auch nächstens an die Reihe kommen. Uns scheint übrigens, dieser Meister werde sich in einigen Jahren selbst überlebt haben. Hr. Julius Mitter, Mitglied der deutschen Oper, gefällt fortdauernd und mit Recht. Nur wünschten wir, er mässigte seine öfters gar zu reichlichen Verzierungen; sie sind z. B. in der Partie des Grafen Leicester, in der Oper *Elisabeth*, als dieser im Gefängniss eine eingelegte Arie von Winter singt, ganz am unrechten Orte; die übrigens schöne, einfache Composition wird dadurch völlig unkenntlich. Dies abgerechnet, ist Hr. Miller gewiss einer der bedeutendsten Tenoristen, welche wir hier gehört haben.

Demoiselle Therese Sessi, erste Sängerin des k. k. Hoftheaters zu Wien und Ehrenmitglied der philarmonischen Gesellschaften zu Venedig und Cremona, wie sie sich nannte, gab am 12ten October ein Concert im hiesigen deutschen Theater. Sie sang Arien von Nicolini, Portogallo und Rossini, und Variationen von eigener Composition auf: *Nel cor più non mi sento*. Eine schöne, runde, klangvolle, starke Stimme von bedeutendem Umfange, von g bis dreygestrichen g, dabey eine gute Methode, eine bewundernswürdige Leichtigkeit in Besiegung der schwierigsten Passagen, ein schönes Trillo, sind gewiss seltene Vorzüge und mit diesen erwarb sie sich den ungetheilten Beyfall des Publikums, ein paar Krittler, deren es immer und überall gibt, abgerechnet. Unter den Variationen war eine, worin sie, in Rücksicht der Schwierigkeiten, selbst Madame Catalani in den bekannten Rode'schen Variationen noch übertraf. Am 23sten gab sie ein zweytes Concert und sang ein paar Arien von Bonfichi und Portogallo und ein paar Cavatinen von Rossini. Sie erhielt wieder grossen Beyfall, obschon die Compositionen nicht immer die besten waren. Hr. Kleine spielte in diesem Concerte ein Allegro von Cremont und Variationen von Lafont, mit schönem Ton und vollendetem Vortrage auf der Violine. Die Zusammenstellung der Stücke gefiel uns nicht, wohl aber die Ausführung. Die Direktionen der hiesigen stehenden Concerte, von Erudita Musica und Felix Meritis, haben Demoiselle Sessi als Sängerin engagirt, und das Publikum hat dies mit Beyfall und Dank aufgenommen. Sie ist eine Nichte der berühmten Marianne Sessi und Naumann-Sessi, und kann bey ihrer Jugend noch bedeutende Fortschritte machen. Mit zunehmenden Jahren ist gewiss auch mehr Gefühl in ihrem Vortrage zu erwarten.

Der berühmte Klarinettist, Hr. Hermstedt, gab hier auch ein paar Concerte, das erste am 19ten October. Wir hörten ihn Spohrs bekanntes und schönes Concert aus C moll vortrefflich

ausführen. So kunstvoll aber die Composition, und so vollkommen die Ausführung auch war, so machte sie doch auf die meisten Zuhörer weniger Eindruck, als ein Concertino von Max Eberwein, worin die Klarinettpartie deutlicher hervortritt, wie es hier in Concert-Stücken mehr gefällt; ob mit Recht, wagen wir nicht zu entscheiden. Variationen auf das bekannte Tyroler-Lied waren von geringer Bedeutung. Hr. Hermstedt erhielt ungetheilten Beyfall, sowohl in Rücksicht des schönen Tons, als des gebildeten Vortrags und der grossen Fertigkeit. Er ist gewiss einer der bedeutendsten Künstler auf diesem Instrumente, welche wir hier hören. Unser Violinist, Hr. Kleine, spielte ein Allegro von Rode aus E moll und Variationen von Lafont, wie man von ihm gewohnt ist, vortrefflich. In dem zweyten Concert, am 9ten November, liess uns Herr Hermstedt, auf Ersuchen, das nämliche Concertino von Max Eberwein hören, trug mit unserm Klarinettisten, Hrn. J. C. Kleine, ein Concertante von Kummer, in so vollkommenem Einklange vor, als ob beyde Künstler seit langer Zeit zusammen einstudirt wären, und liess einen Potpourri von Spohr auf Themas aus Winters *Opferfest*. Alle diese Stücke gefielen allgemein. Hr. Julius Miltee sang eine Arie aus Mozart's *Titus* mit obligater Klarinette, von Hrn. Hermstedt geblasen, und eine Polonaise von Paer, mit obligatem Violoncell, von Hrn. Graff vorgetragen, beydes vortrefflich. Hr. Graff spielte auch eine Polonaise von Romberg sehr brav.

Hr. Czervenka, erster Hoboist aus der russisch-kaiserlichen Kapelle, gab am 1sten November ein Concert im französischen Theater. Er liess ein Concert von Maurer, ein Rondoletto und ein russisches Rondo mit grossem Orchester und türkischer Musik. Er hat einen schönen Ton und guten Vortrag, die Passagen stösst er aber nicht genug ab und schleift sie zu viel, welches freylich leichter ist. Er erhielt den Beyfall des gar nicht zahlreichen Publikums.

Hr. Kiesewetter, erster Violinist und Musik-Direktor der königl. hannoverischen Kapelle, besuchte uns auch noch einmal (seit ungefähr 12 Jahren) und gab am 2ten November ein Concert im deutschen Theater. Der treffliche Künstler, welchen wir damals sehr schätzten, schien in dieser Zwischenzeit noch fortgeschritten zu seyn; er übertraf unsere Erwartung. Er spielte das erste Allegro eines Concerts von Hoffmann aus *E* dur, und Variationen über russische Nationallieder von Bernhard Romberg, welche dieser Künstler ehemals auch hier gespielt hatte; ferner ein Polacca, A dur, von Mayseder, und einen Potpourri, von Andreas Romberg, über einige Themas aus *Don Juan*. Alles dieses wurde mit der grössten Präcision, mit erstaunenswürdiger Leichtigkeit und sehr gebildetem Geschmack vorgetragen, und erwarb ihm grossen Beyfall. Hr. Julius Miltee sang eine Arie von Generali und die obengenannte Polonaise von Paer, mit seinem bekannten Talente. Der kleine 12jährige Dalayrac blies Variationen von A. E. Müller auf der Flöte, bewundernswürdig. Er hat einen schönen Ton und eine bedeutende Fertigkeit. Hr. Kiesewetter wollte noch ein zweytes Concert geben, wurde aber leider heftig krank; bey seiner nun erfolgenden Genesung sehen alle Musikfreunde diesem Concerte mit Verlangen entgegen.

Das Wintercoucert von Felix Mendt wurde am 5ten November eröffnet mit einer Symphonie von Andreas Romberg, C dur; Demoiselle Sessi sang eine Arie, jedoch hier nicht mit dem Beyfall, der ihr früher zu Theil wurde. Warum? der schöne Saal hallt sehr stark wieder; ist er nun nicht genug mit Menschen angefüllt, wie jetzt der Fall war, so ist die Resonanz fast zu stark; die Sängerin, mit diesen Umständen unbekannt und gewohnt, in grossen Theatern zu singen, liess ihrer schönen, kräftigen Stimme die gewohnte Freyheit und schadete dadurch bey Manchen dem Effect ihres Gesanges. Im deutschen Theater, wo sie früher sang, war ihre Stimme nicht zu stark. Hr. Graff trug eine Polonaise fürs Violoncell von B. Romberg, mit schönem Ton, sehr gut vor. Hr. Chiodi sang eine Arie geschmackvoll und kräftig. Die Ouverture der *Zauberflöte* beschloss den ersten Theil. Der zweyte Theil begann mit einem Allegro einer Haydn'schen Symphonie. Dem. Sessi sang mit Hrn. Chiodi ein Duett. Hr. J. C. Kleine blies ein Concertino von Danzi, feurig und geschmackvoll mit schönem Ton und zum Schluss sang Dem. Sessi Variationen auf *Sul margine d'un Rio* von Portogallo, in zu geschwindem Tempo.

Das zweyte Concert am 12ten November wurde eröffnet mit der bekannten Symphonie von André, Es dur. Die Herren Coeuriot (erster Tenorist beym hiesigen französischen Theater)

Google

und Chiodi sangen ein Duett. Hr. Hermstedt blies ein Concert von Mathfessel, wie bekannt, meisterhaft; doch machte diese Composition, da die obligate Partie gar zu sehr durch die Blasinstrumente gedeckt ist, nicht die gehörige Wirkung. Dem. Sessi sang eine Arie, und eine Ouverture von Wilms schloss den ersten Theil. Eine der ältern Symphonien von Mozart folgte im zweyten. Hr. Coeuriot sang eine Arie mit vielem Beyfall. Er hat eine schöne, runde Stimme, geschmackvollen Vortrag, viele Fertigkeit, schlägt einen hubschen Triller und ist überhaupt einer der bessern französischen Sänger. Die Herren Hermstedt und Kleine bliesen das Concertante von Krommer hier auch mit Beyfall. Dem. Sessi und die Herren Coeuriot und Chiodi sangen dann noch ein Terzett von Puccitta, welches einfach, aber recht artig ist.

Im dritten Concerte, am 19ten November, wurden folgende Stücke gegeben: Symphonie von Haydn, D dur, Arie von Hrn. Chiodi gesungen, Violinconcert von Kreutzer, von Hrn. Hansens schön und kräftig vorgetragen, Arie von Dem. Sessi gesungen, und dann eine Ouverture von Winter. Zweyter Theil: Symphonie von Krommer, Dem. Sessi sang eine Cavatine von Rossini vortrefflich. Der kleine Dahmen blies ein Concertino von Drouet recht geschickt; nur war die Composition hier und da, besonders im Accompagnement, nicht zu loben. Ein Duett von Dem. Sessi und Hrn. Chiodi beschloss.

Das vierte Concert am 26sten November begann mit Spohrs Symphonie, Es dur. Die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Duett. Hr. Bekking, ein Dilettant, blies ein Concert von Schneider auf den Fagott. Wir bemerkten mit Vergnügen seine seit dem vorigen Winter, sowohl im Ton, als in der Fertigkeit gemachten Fortschritte. Dem. Sessi sang eine Arie mit grossem Beyfall; das Publikum findet immer mehr Vergnügen an ihrem Gesange und erkennt ihre Verdienste. Mozarts Ouverture zum *Titus* beschloss den ersten Theil. Im zweyten Theile folgte auf die Ouverture von Boyeldieu zu *Jean de Paris*, eine Arie, die Hr. Coeuriot mit Beyfall sang, eben so wurde ein neues Concertino fürs Pianoforte, von Hrn. Wilms componirt und vorgetragen, mit Vergnügen gehört. Den Schluss machte ein Terzett von Rossini, gesungen von Dem. Sessi und den Herren Coeuriot und Chiodi.

Das Concert von der Gesellschaft Erudite Musicu fing am 14ten November an. Spohrs Symphonie, Es dur, womit es eröffnet wurde, machte eine vortreffliche Wirkung. Nach einer Arie, welche Dem. Sessi sang, trug Hr. Hermstedt ein paar Compositionen von Spohr und M. Eberwein, mit viel Geschmack und Fertigkeit vor. Die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Duett. Das erste Allegro einer Symphonie von Witt eröffnete den zweyten Theil. Dem. Sessi sang eine Cavatine von Rossini mit vollkommenem Beyfall. Die Herren Hermstedt und Kleine erregten auch hier mit Krommers Concertante für zwey Klarinetten, grosse Zufriedenheit. Zum Schluss wurde Pare Terzett aus *Sargino*, von Dem. Sessi, Herren Coeuriot und Chiodi gesungen. Dies Stück findet hier immer wohlverdiente Aufnahme, es wurde auch gut ausgeführt.

Im zweyten Concerte, am 21sten November, gab man Mozarts vortreffliche Symphonie aus G moll; Dem. Sessi sang eine Cavatine, Herr Dahmen, der Vater, blies ein Flötenconcert von Toulou; Dem. Sessi und Hr. Chiodi sangen ein Duett, und ein militairischer Marsch von Fodor beschloss den ersten Theil. Im zweyten Theil sang, nach der Ouverture zum *Titus*, Hr. Chiodi eine Arie, Herr Wilms spielte auch hier sein neues Concertino auf dem Pianoforte und Dem. Sessi und Hr. Chiodi beschlossen mit einem Duett. Alle diese Stücke wurden beyfällig aufgenommen.

Im dritten Concerte, am 28sten November, hörten wir die Symphonie von Andreas Romberg, C dur; Dem. Sessi sang eine Arie, Herr Potdevin der jüng. blies ein Concertino fürs Horn von Weber; die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Duett, dann folgte Beethovens Ouverture aus C dur. Im zweyten Theile folgte ein Allegro einer Haydn'schen Symphonie, D dur, Hr. Chiodi sang eine Cavatine; Hr. Graff spielte ein Violoncelliconcert, von ihm selbst componirt, Dem. Sessi und die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Trio von Puccitta. Den Schluss machte der letzte Satz der Symphonie. Auch dies Concert erhielt vollen Beyfall.

Es wundert uns, dass Hr. Julius Miller nicht auch in diesen Concerten singt; ein so vortrefflicher Sänger sollte nicht übergangen werden. Hr. Coeuriot ist freylich auch ein vorzüglicher

Tenorist, aber zwey solche Talente würden die Concerte doppelt interessant machen.

Im hiesigen holländischen Theater wurde Mozart's *Zauberflöte* sechs Mal gegeben. Dem Mathilde Polchau, hier geboren, ist erste Sängerin. Sie ist noch jung, hat eine helle, kräftige Stimme, bedarf aber in ihrer Methode noch sehr der Verbesserung. Sie spielte die Pamina, Hr. Majofsky, einer der Direktoren dieses Theaters, den Papageno; diese beyden sangen ihre Partieen wohl am besten, das Duett *Bey Männern, welche Liebe fühlen* etc. war das gelungenste Stück der ganzen Oper und musste wiederholt werden. Hr. Majofsky der Sohn, als Tamino, hat keine Tenor- und keine Bassstimme, und kann eigentlich noch nicht singen. Hr. Foek, ein Dilettant, als Sarastro, sang ziemlich rein; seine Stimme ist aber nicht genug abgerundet, und seine Aussprache fällt etwas ins Gemeine. Madame Majofsky, als Königin der Nacht, liess ihre beyden Hauptarien weg, welches ihr nicht übel genommen wurde. Die Chöre waren meistens unrein, die drey Genien führten ihre Partie gut aus, dagegen sangen die drey Damen, die erste, Mad. Caecla ausgenommen, ziemlich falsch. Der Mohr und die Papagena machen wahrscheinlich keine Ansprüche auf ihr Sängertalent. Aus allem diesem Angeführten leuchtet hervor, dass diese Vorstellungen nicht unter die gelungenen gerechnet werden können. Das Orchester begleitete aber gut, und die Tempos waren richtig. Wenn die Direktion Opern geben will, so würden wir ihr wohlmeinend rathen, solche zu wählen, welche mit einem kleinen Sängerpersonale ausgeführt werden können und unter diesen die Leichtern. Cimarosa's *heimliche Ehe*, welche im vorigen Frühling einige Mal gegeben wurde, gelang auch besser. Dem Publikum sehen in dieser Musik mehr zu Hause zu seyn, als in der Mozart'schen. Die mehresten Sänger sind auch gar nicht musikalisch, es muss also alles mit Mühe einstudiert werden; wie höchst nothwendig wäre also hier eine gute Singanstalt! Man hätte dann wenigstens Hoffnung, hier in einigen Jahren eine gute holländische Oper zu haben. Doch wird dies, worüber schon so viel gesprochen worden ist, und was ohne grosse Schwierigkeiten und Kosten sich ausführen lasse, vor der Hand wohl nur ein frommer Wunsch bleiben.

Recension.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, von Amalia Thierry. Hamburg, b. Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Sechs Gedichte, mit Begl. des Pianof. von W. H. Rieffel. Ebendas. (Pr. 12 Gr.)

Wenn man einige Jahre hindurch allerhand Concert- und Opernmusik — wohl gar gelegentlich einmal auch Kirchenmusik gehöret, ein paar hundert gute und schlechte Lieder gesungen oder accompagnirt, auch noch etwa einige Stösse Klaviersachen durchgequält hat, so benennt man den Text eines Liedes nur im Kopfe zu haben, oder auf das Pianoforte vor sich zu legen, um singend, pfeifend oder in sich hemmend und mit beyden Händen die dazu nöthigen, einigermassen tauglichen Accorde suchend, etwas zu Stande zu bringen, was so ziemlich aussieht, wie ein Lied. Hat man es dann erst einigemal so durchgenommen, so hat man es auch im Gedächtniss und in den Fingern und von da kommt es bey einiger Geduld ohne viel Kopfbrechen, Taktweise aufs Papier. Findet man nun schwarz auf weiss, hin und wieder durchgehende und Wechselnoten, die nicht so recht in den Kram passen wollen, so tröstet man sich leicht, wenn man bedenkt, dass die ersten mit durchgehen und die andern wechseln mag, wer Lust hat. — Die Anlage des Stücks zu bedenken und die Ausführung planmässig zu beachten, Rhythmus, Declamation und die alten Regeln der Kombert des Satzes in Ehren zu halten — das ist Sache der Pedanten. Das Genie geht seinen eigenen Weg und führt dieser in heroischen Anfällen, die für Composition eben so recht, wahre Zustand sind, weit weg in die entferntesten Tonarten, so kann man es gar nicht besser wünschen. Denn ein paar herzhafte Griffe auf dem heroischen Pianoforte, das so freundlich täuschend durch enharmonische Verwechselungen der Tonarten leitet, wohin man will, führen den Verirrten zurück, er weiss selbst nicht wie. Je ferner man aber ausschweifte und je weniger man begreift, wie man so weit hinkam, desto besser, weil das Ding nun recht gekehrt aussieht. Auf ähnliche Weise gehts meinem ehrlichen Nachbar Strumpfwirker, der bemerkt hat, er begreife nicht recht gelehrte Rede

und Scheift und nun gern so spricht, dass ers selbst nicht versteht, weil es ihm denn vorkommt, als spräche es gelehrt.

Wem diese Bemerkungen hatten scheinen, der lese einen Stoss Musik, was sie uns seit einiger Zeit manche Dilettanten schenken, um das Bittere wenigstens streng wahr zu finden.

Zunächst leiteten Schreiber dieses auf solche Gedanken einige der obengenannten Liedee, von denen, wunderbar genug, andere wieder nicht zu verachten sind.

Die erste Sammlung enthält 6 Liedee, mit mehr begleitendem, als obligatem Pianoforte, in denen zuweilen die Melodie recht hübsch ist, aber meist durch die Harmonie verdorben wird. In No. 1, 2, 5, 6 wird auf oben belobte Weise modulirt. No. 3 ist gut und No. 4 passirt.

Die zweyte Sammlung enthält ebenfalls 6 Liedee mit begleitendem Pianoforte. No. 1 ist, die Harmonie des 6ten Taktes ausgenommen, gut, No. 2 nicht übel; No. 3 gut; No. 5 fängt in E dur an und schliesst in C dur. Das Pianoforte leitet wieder auf die rechte Bahn. No. 4 fängt in G moll an, hat im 5ten Takte falsche Octaven, die das Ohr schmerzlich verwunden, im 4ten Takte den übermässigen Sextenaccord, an dem die grosse Sexte gesungen wird, geht durch C dur nach Fis dur und Moll, hat eine Fermate in Cis dur und schweift durch D dur nach E dur, wo es schliesst. No. 6 ist durchcomponirt. Es ist leider das schöne Lied *Kennst du das Land* etc. dessen Musik eine wahrhaft herzzerreissende Sehnsucht ausdruckt. Denn hier gehts noch ärger her, als in No. 4. Es fängt in F dur an und schliesst in B dur, nachdem es, der Himmel weiss, wo, überall gewesen ist. S. 10 findet man eine alte kecke, aber gute Harmonie, schlecht gehaucht, und gleich dabey eine völlig nagelneue, die wirklich gräulich ist. Sie kommt noch zweymal vor, ist also kein Druckfehler. Zu dieser No. kennt Ref. nur ein Gegenstück, was sogar er selbst, jedoch ohne Text, geschrieben hat. Es ist dies nämlich die Auflösung einer, ihm vor vielen Jahren von seinem alten braven Meister vorgelegten Aufgabe, zu zwey oder höchstens drey Akkorden Schulgerecht z. B. aus C dur nach Fis moll und von da weiter und weiter eben so zu modduiren. Der alte Mann aber sagte, als er jene Uebung durchgegangen hatte, nun wollen wir uns auch gegen alles Kritisiren decken, wenn etwa jemand das Blatt in die Hände bekäme, der nicht gleich wusste, was wir eigentlich damit wollten, und da schrieb er oben an: Esercizio. Modolazioni del motto.

Es thut Ref. weh, streng und hart zu seyn. Wer aber mag es rügen, wenn so manchen Schulen des Generalbasses anmassend gleich mit seinen ersten Uebungen hervortritt, während der wahre Kunstler aus Achtung für die Kunst und das Publikum, nach sorgsamer Prüfung nur das Beste gibt, was er vermag und mit Bescheidenheit das weniger Gute und seine Jugendarbeiten als Uebungen betrachtend, tilgt oder verbirgt. Da mag denn hübsch ein jeder thun.

Kurze Anzeige.

VI Polonoises pour le Pianoforte d'après des Airs favoris — — par J. D. Lindemann. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 12 Gr.)

Der geschickte Verf., dessen Tanzmusik mit Recht beliebt ist, hat sich keinen geringen Zwang auferlegt, Lieblingsmelodieen aus den Opern: *Schweizerfamilie*, *Tancred* und *Joconde* zu Polonoisen zu benutzen, aber mehrmals, besonders bey No. 1, merkt man ihm diesen Zwang eben nicht an, und jene No., wohl auch noch eine und die andere, ist zugleich ächttanzbar. So ist der Reiz, dergleichen Melodieen auch in solcher abweichenden Form wieder zu hören, mehr zu theuer erkauft, und die Liebhaber, noch mehr die Liebhaberinnen, werden an dem Werkchen Unterhaltung und Vergnügen finden.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. 1.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1820.

Gesuch.

Da in May d. J. die Stelle eines Orchester-Directors bey der Liebhabermusikgesellschaft in Zürich erledigt wird, deren Wiederbesetzung durch einen in theoretischer Hinsicht mit gründlicher Kenntniss des Satzes und richtiger Beurtheilung der Partituren ausgerüsteten Musiker gewünscht wird, der dann auch im praktischen, in Bezug auf die Direction die Fertigkeit besitzen sollte, ein nicht unbedeutender Orchester nöthigenfalls mit Leichtigkeit aus der Partitur dirigiren zu können, und der auf der Violine sich wenigstens bis auf einen gewissen Grad der Virtuosität erhoben hätte, dass er sich auch zum Solospieler auf genanntem Instrumente qualificiren würde, so werden diejenigen Musiker, welche die geforderten Eigenschaften besitzen und sich um diese Stelle bewerben wollen, eingeladen, sich rücksichtlich der nähern Aufschlüsse und Bedingungen gefälligst an das Actuariat der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich zu wenden.

Ein bey mehreren Orchestern als erster Flötist angestellt gewesener Musiker, welcher durch eine langwierige Krankheit in seiner Laufbahn unterbrochen wurde, wünscht neuerdings bey einem Orchester angestellt zu werden. In der Hofmusikhandlung bey B. Schotts Söhne in Mainz kann man hinsichtlich seiner Person sowohl, wie auch seiner musikalischen Kenntnisse, Aufschluss erhalten.

Verkauf.

Pedal-Pianoforte in Flügelform.

Im 45sten Stücke der musikalischen Zeitung vom Jahre 1816, schlug der hochgeschätzte Hr. G. Weber zur Unterstützung der Instrumentalbässe, ein Orgelbass-Positiv vor. Ob ein solches anwendbar sey oder nicht, wage ich nicht zu entscheiden. Meine Absicht ist ebenfalls ein Instrument zu demselben Zweck, von einem in Vorschlag zu bringen, welches meiner Meynung nach (die ich jedoch niemanden aufdringen will), ganz vorzügliche Wirkung thun dürfte. Es ist dies ein Pedal-Pianoforte in Flügelform, welches jeder gute Instrumentenmacher zu verfertigen im Stande seyn muss. Es sey mir nur erlaubt zu sagen, dass es wo möglich dreyehörig, nämlich mit einer 16 Fusston, und einer 8 Fusston gehenden Saite bezogen seyn sollte, und von C bis F also 2 und ½ Octave reichen muss. Das Instrument konnte dann mit dem in jedem Orchester befindlichen Flügelfortepiano ein Instrument bilden und am besten vier Directen selbst, oder wenn dies nicht seyn kann, von einer eigends dazu bestehenden Accompagnirten gespielt werden. Es dürfte dies Instrument besonders bey Begleitung des Recitativs von außerordentlichem Nutzen seyn. Den Singakademien ist ein solches Instrument auch sehr zu empfehlen. Da ich ein ähnliches Instrument aber in Tafelform, selbst besitze, so kann ich um so eher von seiner Wirkung sprechen. Es hat dies Instrument neuerdings der berühmte Herr Hof-Instrumentmacher Schenk in Weimar (ein Schüler Stein's) verfertigt, und es Cornett-Clavier genannt. Es besteht aus einem Hauptclavier 8 Fusston, einem Oberclavier 4 Fusston und einem Pedal-Clavier, 16 Fusston. Es ist ein herrliches Instrument, welches ich Seminaristen und angehenden Organisten mit Recht empfehlen kann. Besondere Umstände nöthigen mich es zu verkaufen, und ich gebe es für 130 Thlr. von mir.

J. Koetschau,
Dir. Mus. in Pforte bey Naumburg.

Ankündigungen.

Bey Justus Perthes in Gotha erscheint im nächsten Jahre auf Subscription, ein vom Concertmeister M. G. Fischer in Erfurt bearbeitetes

Evangelisches Choral-Melodieenbuch, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen. In Steindruck.

Der Hr. Verfasser, einer der besten Schüler von Kittel, steht bereits durch mehrere gründliche Werke im allgemeinen Rufe eines im achten Kirchenstyl ausgezeichneten Orgelcomponisten, und hat für dies Werk, wovon er Proben dem Königl. Preuss. Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten vorgelegt hatte, bereits die Anerkennung erlangt, dass die Einführung desselben auf Kosten der Kirchen-Aerarien durch einen Consistorial-Erlass in der ganzen Königl. Preuss. Provinz Sachsen, aus den Regierungsbezirken

Digitized by Google

Magdeburg, Merseburg und Erfurt bestehend, empfohlen worden ist.

Eine ausführlichere Ankündigung enthält das Nähere.

In der Kesselmeyerschen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen, bey Herren Breitkopf und Härtel zu Leipzig und in mehreren Musikhandlungen ist zu haben:

Gleichmann verbesserte Melodie der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls, mit Begleitung der Orgel, zum kirchlichen Gebrauch. 6 Gr.

Dessen sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre 2tes Heft. 14 Gr.

Erstere Melodie ist so einfach und fasslich, dass sie leicht von jedem Gesangliebenden gesungen werden kann. Die Lieder sind wegen der sorgfältigen Auswahl, besonders der weiblichen Jugend zu empfehlen.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Haertel zu haben.

Leidesdorf, M J Son fur das Pforte, mit Begleitung einer Violine 7tes Werk. . . . 16 Gr.
Fuyer, H Galanterie-Walzer für das Pianoforte zu Liefurung . . . 12 Gr
Fodor, A zwey Concertino gout le Pianoforte, accomp de l Orchestre Op. 24 . . . 2 Thlr 8 Gr
Hungarinnen, Die 6 v. Sonate p. le Pianoforte, accomp d'uno Violon. Op. 3 . . . 21 Gr
Fodor, A. Ouverture pour le Pianoforte acc. d'un Violon Op. 23 . . . 16 Gr
Fesling, E God save the King mit 7 Variationen f Pfte . . . 4 Gr
Tedesco, P Duo facile et agréable p. le Pianoforte à 4 mains . . . 8 Gr
Wesenbeel, J 3 neue Sonaten trés facile d executer p. le Pforte à 4 mains Nr. 1 . . . 6 Gr
Beethoven, Ouverture de Jean de Paris p. Pfte. . . . 8 Gr.
Rossini, Ouverture a. d. Oper Tancred, Klav Auz. 8 Gr.
Gluck, Ouverture a Alceste, im Klavier-Auszug . . . 8 Gr
Wesenbeel, Variationen über Wer hörte wohl etc f. Pianoforte. . . . 8 Gr
Beethoven, Ouverture a. d. Oper der Calif v. Bagdad, zu 4 Händen f. d Pianoforte . . . 16 Gr
Vier Walzer für Pianoforte . . . 4 Gr
Spigel, F W Andante avec 6 Variations pour le Pianoforte Op. 5 . . . 10 Gr.
Romberg, Andr Potpourri aus de mélodies de l Op. Don Juan de Mozart, arr p. le Pforte et Violon Op. 49. . . . 12 Gr
Haydn, Jos. 6 Quatuors arr. p. le Pforte à 4 mains par C. D. Stegmann Nr. 1 — 3 4 d. 6. à 1 Thlr
Gerel, P. A. La Galantine, Divertissement pour le Pianoforte . . . 9 Gr.
Logier, Air militaire anglais avec Variations pour le Pianoforte . . . 8 Gr
Zemetzeg, Em lie Marche concertante p. le Pforte 5 Gr
— Momente capricciose p. le Pforte, . . . 3 Gr
— Doppelmarsch fürs Pforte . . . 3 Gr
Berger, L. grande Sonate p. le Pforte. Op. 10. 1 Thlr 8 Gr
Gyrowetz, A. Sonate f d Pianoforte. 63s Werk 16 Gr.
Kuen, F A. 10 Variationen über Liebes Mädchen hör mich an etc. f d Pforte 10 Wk. . . . 10 Gr.
Onslow, G gr Sonate f d Pforte, 2s Wk 1 Thlr 8 Gr.
— Andante mit Variationen f. d. Pforte 5s Wk. 12 Gr
Leidesdorf, M J Variationen über das bekannte Marien-Lied Der Tag ist vergangen etc, für Pforte 73s Wk . . . 8 Gr.
— Sonate f d Pforte. 70s Wk. . . . 1 Thlr Gr.
Hüttenbrenner, Anz 6 Variations p. le Pforte. Op. 2 . . . 8 Gr
Stadler Abbé, Fuge (mit einem Vorspiele) für das Pforte, (Neues musical Cabinet No. 5) 20 Gr
Kalb, der Tubuletkramer, Arie mit Variationen f. d. Pforte 53s Wk. . . . 8 Gr
Scalen, Accorde und Cadenzen, durch alle Dur- und Molltöne f d. Pforte. . . . 12 Gr.
Montgeroult, H Sonate f d. Pforte. . . . 1 Thlr
Gaede, Th Divertissement f. d. Pianoforte. . . . 8 Gr.
Pleyel, A W 3 neue Walzer, darein einige in d Händen f. d. Pforte . . . 4 Gr
— 10 Variationen über das bekannte Liedchen Dass du mein Schatzchen, f. Klavier . . . 8 Gr.
— leichte Variationen über Heil dir im Siegerkranz etc. f Pforte. . . . 6 Gr.
Weber, C M de, Divertimento assai facile per le Chitarra ed il Flauto Op 38 . . . 20 Gr
Neueste Berliner Lieder-Melodien f. d Pforte. 4s Heft. 10 Gr.
Calcbrenk, Variationen f. d. Pforte, über den bekannten Französ Brunnen Walzer Nr. 93. . . . 10 Gr
Gluck, Ouverture a. d. Oper Iphigenie in Aulis Klavierauszug. . . . 8 Gr
Wesenbeel, J 6 Variationen auf Air tyrolien Wann i in der Fruh etc p. d. Pforte. . . . 6 Gr
Stein, F. Variationen f. d. Pforte, über das Volkslied: Ich bin so liederlich etc. . . . 10 Gr.
Calcbrenk, Variationen p. le Pforte, auf ein Solo de Duport du Ballet: Der blinde Ritter. Nr. 70 . . . 20 Gr
— Fünf neue Variationen auf ein Deutsches Dankliedchen p. le Pforte. Nr. 44 . . . 12 Gr

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Haertel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. Nº. 5. 1820.

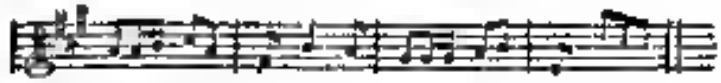
Recension.

Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être predominante, le tout appuyé sur les meilleurs modèles melodiques, gravés sur 77 planches. Par Antoine Reicha. A Paris chez l'auteur, rue des bons-enfans, No. 30, et chez les principaux libraires.

Der Verfasser, als Tonsetzer schon rühmlich bekannt, hat bereits früher mehre Jahre in Paris, dann in Wien sich aufgehalten und lebt jetzt, ungefähr seit zehn Jahren, wieder in Paris, wo er an der königl. Musikschule als Professor des doppelten Contrapunktes angestellt ist. Das vorliegende Werk über die Melodie ist schon im Jahre 1814 gedruckt worden; aber erst kürzlich in den Buchhandel und zu unserer Kenntniss gekommen.

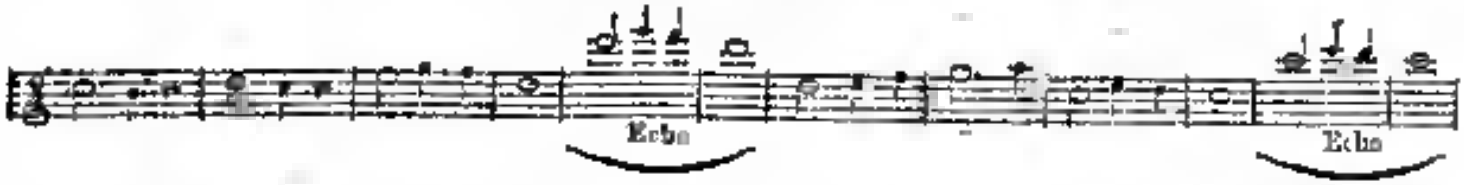
Nach einer Vorrede, von welcher nachher, und nach einer Einleitung, entwickelt der Verfasser zuvörderst im Allgemeinen die Begriffe von dem Baue musikalischer Perioden, von ihren Gliedern, den Rhythmen und den einfachen, noch keinen Rhythmus enthaltenden Sätzen (desseins), wie auch von den Tonschlüssen oder Schlussfällen (cadences), unter welchen bey dem Verfasser alle diejenigen Ruhepunkte (points de repos, S. 32.) zu verstehen sind, durch welche die einfachen Sätze, oder die Rhythmen, kurz, die Theile einer Periode und die Perioden selbst von einander getrennt und als verschiedene Perioden, oder als verschiedene Theile von diesen bemerkbar gemacht werden, mögen solche Ruhepunkte übrigens durch Pausen, oder durch einen gewissen Anhalt bey gegebenen Tönen bewirkt werden. Ueber diese Begriffe das allgemein Bekannte.

Dann von den einfacheren und zusammengesetzteren Perioden insbesondere. Dabey 1) von derjenigen Ausfüllung (complément de la mesure S. 22), welche darin besteht, dass da, wo der Schlussfall eigentlich eine Pause fordert, Töne gehört werden. In der Stelle.



bezeichnen die drey letzten kleinen Noten eine blosse Ausfüllung. Dergleichen Ausfüllungen müssen einer Nebenstimme gegeben werden, damit sie als solche desto leichter unterschieden werden, und so das Gefühl von den Ruhepunkten nicht stören. 2) Von den Verkürzungen der Perioden, welche entstehen, wenn verschiedene Stimmen so unter einander geschoben werden, dass irgend ein Theil einer Periode, z. B. ein Takt, für zwey gelten muss. Der Verfasser nennt diese Verkürzungen Suppositions. Nimmt man die Periode:

so ist der 4te Takt des ersten Rhythmen zugleich der erste des zweyten, und wird, durch eine gewisse Täuschung des Gehörs, für zwey Takte genommen. 5) Von denjenigen Verlängerungen der Perioden, welche der Verfasser unter dem Namen Echo melodique begreift. Sie entstehen, wenn ein Theil einer Periode durch eine andere Stimme wiederholt wird; wobey denn eigentlich zwey Theile, der wiederholte und der wiederholende, für Einen gelten müssen.



Die hauptsächlichsten Gegenstände, von welchen dann ferner gehandelt wird, sind folgende: Verschiedenheit der Rhythmen. Gerade und ungerade Anzahl ihrer Abmessungen. Orgelpunkt. Unterbrochene Tonschlüsse (Coda). Vielgliedrige Perioden; wie sie gebildet werden. Verkettung der Perioden. Dabey über Modulation. Eine Melodie, welche nur zwey Perioden hat, darf nur in einen verwandten Ton ausweichen; warum? der Verfasser einen solchen versteht, der, nach unserm Sprachgebrauche, im ersten Grade mit dem gegebenen verwandt ist (S. 36. 57). Entferntere Ausweichungen sind zu der erforderlichen Mannigfaltigkeit nicht nöthig, würden also ohne Noth das Gefühl des Tones, woraus die Melodie geht, verdunkeln, und so der unerläßlichen Einheit entgegen seyn. Melodieen von grösserem Umfange können in diesem Stücke zwar weiter gehen, aber sie müssen doch ebenfalls mit weiser Mässigung verfahren und zwar aus demselben Grunde, wie vorher.

Wenn ein Tonstück, wie wir sagen, zwey Theile hat (le grande coupe, ou dimension, binaire, S. 46); so muss, in der harten Tonart, der erste Theil mit dem Dreyklange der Dominante schliessen. Denn (S. 47) dies ist das natürlichste, weil die Dominante mit dem Haupttone am nächsten verwandt ist; und, da hierdurch der Zweck der Ausweichung — Eintönigkeit zu vermeiden — vollkommen erreicht wird; so würde es unnütz, der Einheit entgegen und unnatürlich seyn, wenn mit einem andern Dreyklange geschlossen würde. Deshalb hat auch die Erfahrung gelehrt, dass alle Versuche dieser Art das Gefühl nicht angesprochen haben. Der zweyte Theil muss natürlicher Weise in den Haupton zurückkehren und mit dessen Dreyklange endigen. In der weichen Tonart ist ein doppelter Schluss des ersten Theiles gleich zulässig, in der weichen Tonart der Dominante und in der harten der Mediante.

Wenn ein Tonstück drey Theile hat (grande coupe ternaire); so schliesst der erste in dem Haupttone, der zweyte — mag er nun eine andere, schnellere oder langsamere, Bewegung haben oder nicht — in einem (nächst) verwandten Tone; der dritte ist Wiederholung des ersten (da capo) — Recitative (aus declamés) und vielstimmige Tonstücke kommen hier nicht in Betracht. Die erstern nicht, weil es eigentlich nicht die Melodie ist, wodurch sie wirken (S. 60), die andern nicht, weil sie in die Lehre von der Harmonie gehören, wovon hier nicht die Rede seyn soll. (Ueber die Recitative verspricht der Verfasser eine besondere Abhandlung zu liefern in einem Werke unter dem Titel: *De la musique comme art purement sentimental*, welches Werk mir aber nicht bekannt geworden, vielleicht auch gar nicht erschienen ist; wenigstens weiss ich es nicht).

Verschiedene Charaktere der Melodie (S. 62). Sie hängen ab 1) von der Verschiedenheit der Tonfolgen, in Hinsicht auf Höhe und Tiefe der Töne; 2) von der verschiedenen Länge und Kürze der Töne, im Verhältniss gegen einander; 3) von der schnellern oder langsamern Bewegung, und, wie noch gleichsam nachträglich hinzu gesetzt wird, von dem Tone, aus welchem die Melodie gehet, indem jede Tonleiter, nach S. 6 ihr Eigenthümliches hat.

Einheit und Mannigfaltigkeit der Melodie. Worin aber die Einheit bestehe, lässt sich nicht deutlich und vollständig zergliedern, weil die Tonkunst (nach der Vorstellung des Verfassers) purement sentimental ist. Man muss es durch

fleissige und eifrige Betrachtung guter Muster erlernen.

Die gute Art, Melodieen vorzutragen; besonders im Gesange. Was zum guten Singen erfordert werde. Ueber Volkslieder. Beyläufig über einen politischen Nutzen, der sich durch dieselben erreichen liesse. — Die Art, einen gegebenen Satz zu entwickeln, oder auszuführen. — Die Art und Weise, sich in der Melodie zu üben (in Erfindung und Anordnung guter Melodieen). — Anhang, über die Kunst, die Melodie durch Harmonie zu begleiten, wenn jene die Hauptsache ist und vorwalten soll.

Wenn man die Betrachtungen des Verfassers sorgfältig prüft, so kann man nicht verkennen, dass es ihnen an allgemeinen Grundsätzen fehlt, und zwar sowohl an einem materiellen, woraus die aufgestellten Behauptungen ihrem Inhalte nach abgeleitet wurden, und über ihre Vollständigkeit geurtheilt werden könnte, als auch an einem formellen, der die Ordnung derselben bestimmte und zu dem Fortgange der Untersuchung zum leitenden Führer diente. Diesem Mangel an allgemeinen Grundsätzen ist es ohne Zweifel auch beyzumessen, dass diese Abhandlung, alle ihre Behauptungen als richtig voraus gesetzt, dennoch viel weniger leistet, als sich erwarten liess. Sie kündigt sich an als *Traité de mélodie* und berechtigt uns also zu der Erwartung, dass sie die Lehre von der Melodie, ihrem ganzen Umfange nach, abhandeln werde. Diese Erwartung aber wird bey weitem nicht ganz, ja, nur zum kleinsten Theile erfüllt.

Die Lehre von der Melodie muss nämlich die Melodie betrachten 1) ihrer äussern, körperlichen Natur nach, insofern sie blos als ein Inbegriff von Tönen betrachtet und noch gar nicht darauf gesehen wird, ob und was sie ausdrücke, 2) ihrer innern, geistigen Natur nach, d. i. in sofern, als sie Empfindungen, Leidenschaften, kurz, Gemüthszustände ausdrückt, insofern also, als die innere Welt in ihr sich offenbart. Die erste Untersuchung theilt sich wieder in zwey Hauptstücke. Das eine betrachtet die Melodie an und für sich, ohne alle Hinsicht auf Harmonie, das andere betrachtet dieselbe in ihrem Verhältnisse zur Harmonie. Jenes erstere Hauptstück zerfällt endlich wieder in zwey Abschnitte, deren einer die Töne einer Melodie in Hinsicht auf ihre Bewegung, und der andere dieselben in Hinsicht auf alles übrige, besonders in Hinsicht auf ihre Höhe und Tiefe betrachtet. Man hat, wiewohl nicht ganz angemessen, den erstern Abschnitt Rhythmopöie, und den andern vorzugsweise Melodik genannt.

Was nun unser Verfasser ausführlich abhandelt, ist eigentlich nur die Rhythmopöie. Ueber die Melodik und über die Lehre von dem Verhältnisse der Melodie zur Harmonie hat er, nach Verhältniss, viel weniger gesagt. Denn es ist z. B. die für beyde Theorien so wichtige und reichhaltige Lehre von der Ausweichung und von der Verwandtschaft der Töne, S. 56 und 57, gleichsam nur beyläufig erwähnt und so wenig darüber beygebracht worden, dass es nicht einmal an flüchtiger Umriss dieser Lehre genannt werden kann. Betrachtungen endlich über die Melodie, als Ausdruck des Innern, finden sich gar nicht. Ja, der Verfasser scheint diese Lehre für unmöglich zu halten. Denn, nachdem er S. 62 gesagt hat, dass die Melodie „*différens caractères, ou, pour mieux dire, différentes modifications du sentiment*" ausdrücke, überlässt er es der Schöpferkraft des Tonsetzers, in dieser Hinsicht das Rechte zu treffen, und findet hier eine Grenze der Wissenschaft, die man nicht ungestraft überschreiten könne. Allein das ist gerade die Hauptsache bey aller schönen Kunst, dass sie uns die innere Welt aufschliesse und zum Anschauen bringe. Alles übrige Vergnügen, was sie gewähren mag, ist diesem sehr tief untergeordnet. In jeder Theorie einer schönen Kunst ist daher die Lehre von den Mitteln, das Innere auszudrücken, bey weitem das Wichtigste, und wenn sie diese nicht zu liefern vermag, so hat sie wenig Werth.

Die Tonwissenschaft aber kann diese Lehre genügend geben. Denn jede innere Empfindung und jede Leidenschaft hat ihren eigenthümlichen Ton und ihre eigenthümliche Bewegung. Dieser Ton und diese Bewegung lassen sich deutlich und bestimmt angeben, können in den Werken der Tonkunst dargestellt und hiedurch jene Gemüthszustände ausgedrückt und in dem Gemüthe der Hörer erregt, oder diese doch wenigstens dazu gestimmt werden; wie ich dies alles in meinen Schriften über die Leidenschaften und über die Gefühle ausführlich gezeigt habe. Die menschliche Stimme insonderheit hat jene Macht des Ausdruckes nicht allein, wenn sie als Gesang,

sondern auch, wenn sie als blosse Rede hervortritt. Sie kann die Kraft ihrer Worte, welche diese, als Worte betrachtet, durch ihre Bedeutung haben, dadurch ganz ausserordentlich erhöhen, dass dieselben in dem Tone und in der Bewegung vorgetragen werden, welche den dabey zum Grunde liegenden Gemüthszuständen eigen sind; und die Regeln, wie dies geschehe, lassen sich aus eben dem vorher angeführten Grunde deutlich und bestimmt angeben; wie ich auch dies in meiner Rhetorik, in der Lehre von der Declamation, zu thun versucht habe.

Aus diesen Bemerkungen und einer geringen Bekanntschaft mit den Arbeiten auf dem Felde der Tonwissenschaft, lässt sich nun beurtheilen, mit welchem Rechte der Verfasser in der Vorrede sagen konnte: „man habe seit Jahrhunderten sehr viele Abhandlungen über die Harmonie, aber nicht Eine über die Melodie geliefert und er habe versucht, diese Lücke durch dieses Werk auszufüllen;“ und S. 581 „alle Abhandlungen über die Tonkunst betreffen nichts, als die Harmonie, den Contrapunkt und die Fuge.“ Denn er hat jene Lücke nur einem, und noch dazu dem unwichtigern Theile nach, ausgefüllt und ist keinesweges der erste, der dies zu thun versucht hat. Denn, abgesehen von den Verdiensten, die sich Neuere um die Lehre von der Melodie, besonders durch Untersuchung einzelner dahin gehörigen Punkte (in dieser Zeitung, in Reichardts Zeitschrift, in Sulzers Th. d. sch. K. u. s. f.) erworben haben, so besitzen wir auch schon ältere Werke, deren Verfasser die Entwickelung dieser Lehre ganz eigens zum Zwecke haben. Ich erinnere an Christ. Nichelmann, über „die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften.“ Danzig, 1755. J. A. Scheibe „von der musikalischen Composition.“ Joh. Gottl. Baron „Abriss einer Abhandlung von der Melodie.“ Berlin 1756; und Blainville sur les droits de la mélodie et de l'harmonie.“ Paris, 1752. Man könnte sagen, dass diese Werke über die Melodie nichts taugen, aber ihr Daseyn lässt sich doch nicht abläugnen; am wenigsten das Daseyn älterer Werke über Rhythmopoie, welche gerade das ist, was unser Verfasser hauptsächlich liefert. So hat z. B. Jos. Riepel De rhythmopoeia ein Werk geschrieben, von dem schon 1754 zu Regensburg die zweyte Ausgabe herausgekommen ist.

In Betreff der Rhythmopöie ist der Verfasser freylich in Entwickelung und Anwendung der einzelnen Wahrheiten weiter gegangen und hat mehr Licht darüber verbreitet, als seine Vorgänger. Aber es würde ihm auch zu einem gerechten Vorwurfe gereichen, wenn dies nicht der Fall wäre. Eine eigentliche Erweiterung der Wissenschaft hat er indessen doch nicht gegeben. Denn ein wahrer Hauptsatz in der Lehre von dem Rhythmus und von der Melodie überhaupt, der nicht schon bekannt, und sogar in den Schriften von Riepel und Nichelmann nicht schon begründet wäre, findet sich bey ihm nicht; und noch weniger eine wesentliche Verbesserung in der Anordnung des Baues dieser Wissenschaft.

Das Vorzüglichste und Anwendbarste in dem ganzen Werke sind die beyden Abschnitte: über den Vortrag der Melodie (S. 71 fgg.) und über die Art und Weise, sich in der Melodie zu üben (S. 76 fgg.). Denn in diesen Abschnitten zeigt sich der in der Ausübung der Tonkunst erfahrene Meister.

Maass.

Nachrichten.

Mayland, den 1sten Januar 1820. Wie ich bereits letzthin anzeigte, war Rossini in den ersten Tagen des Novembers hier angekommen, um die erste Carnevalsoper für die Scala zu componiren. Da er sich 450 Ducaten dafür bezahlen liess, so erwarteten die Mayländer mit Recht, wenn auch nicht etwas grosses in seiner Art, doch wenigstens vieles Gute und Schöne zu hören, und das um so mehr, weil Rossini mit seinen vorigen Opern auf der Scala grösstentheils verunglückt ist. Allein die Erwartung der Meisten wurde getäuscht, und ohne hier zu untersuchen, ob Nachlässigkeit oder der ausgeleerte Sack daran Schuld sey, werde ich mit der Thüre in's Haus fallen und den solennen fiasco dieser neuen Rossini'schen Oper ankünden. Dieser hatte verwichenen 26sten December am St. Stephanstage statt, zu welcher Zeit nämlich die Carnevalsopern in Italien beginnen. Erwarten Sie von mir hier keine detaillirte Kritik; denn das hiesse immerwährend dieselbe Rossini'sche Geschichte auftischen, einige flüchtige, von aller Parteylichkeit freye Bemerkungen will ich jedoch der Sache vorausschicken.

Bekannt ist es, dass die heutige italienische Opernmusik (eigentlich die Rossini'sche; denn alle

Digitized by Google

Opern unserer jungen maestrini sind bloss Nachäfferey derselben) im höchsten Grade weichlich ist, blos dem Ohre zu schmeicheln sucht, und die daraus entstehende Apathie durch den mechanischen Lärm der Instrumente zu verjagen trachtet *). Ihre gewöhnlichen Grundpfeiler sind Kniffe, Ziererey en und Missbrauch der Appoggiaturen. Zu den Kniffen rechne ich, dass man die Melodie in der Oberterz der Tonart in Moll schliessen lässt, und gleich darauf wieder ins Majore springt, welche häufige Verfahrungsart, die bey den grossen Meistern selten oder gar nicht zu finden ist, uns schon zum Ekel wird; ferner, dass man z. B. aus dem düstern Tone As dur auf einmal ins helle C dur ausweicht, gleich darauf aber wieder ins As zurückkehrt und dergl. mehr. Haben sonst die Worte felicità, cara, idol mio u. s. w. eine grosse Rolle gespielt, so ist jetzt die Hauptseele einer jeden Oper das Wörtchen non, welches der Compositeur in den mehrmals abgekürzten nò, nò, nò sehr häufig gebraucht, woraus gewisse Ideenassociationen erweckt werden, die ich hier übergehe. In Rossini's *Armida* finden sich in der Cabaletta eines Duetts folgende Worte:

> Caro(a) per te quest' anima
> Prova soavi palpiti
> Ch' esprimere non so.

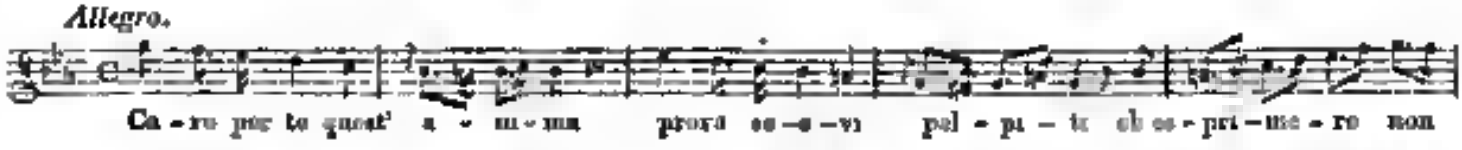
Ein Correspondent des Sammlers in Wien, welcher Rossini wegen seines *Otello* den Bruderkuss von Mozart und Gluck geben liess, hatte auch die Unverschämtheit, von dieser Cabalette zu sagen: „Es gibt nichts Vortrefflicheres zu keiner Zeit und bey keinem Meister, als diese Melodie." (Man sehe den W. Sammler, No. 26 v. vorigen Jahre). Vermuthlich hat ihn darin das no, no, no so exaltirt. Indess um die Neugierde Ihrer Leser zu befriedigen, stelle ich Ihnen diese allervortrefflichste Melodie, die wirklich schön seyn würde, stände sie nur nicht in der Oper *Armida*, hieher.

Allegro.

Ca - ro per te quest' a - ni - ma prova so - a - vi pal - pi - ti ch' es - pri - me - re non

u. s. w.

so no no no no no no no no no no no no



Dies wäre zugleich ein Beyspiel von dem schönen no, no, no.

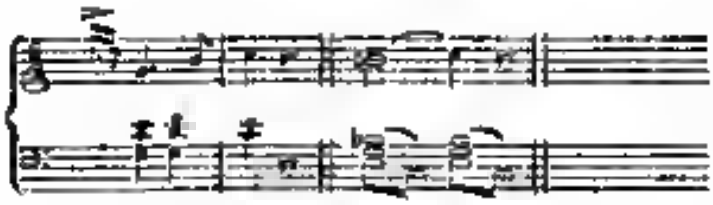
Dass übrigens unsere heutige Operumusik voller Ziererey en ist (ital. smorfie), wird jedem genauen Beobachter sogleich auffallen und man könnte sie zum Theil auch die gezierte Musik (musica smorfiosa) nennen. Eine allgemein eingeführte Ziererey ist z. B. folgende:

Der Missbrauch der Appoggiaturen ist in der heutigen italienischen Oper aufs höchste gestiegen **), und sie beleidigen nicht selten das harmonisch gebildete Ohr durch ihre unterlegten Harmonieen. Man sehe folgende:

*) Erst vor einigen Tagen äusserte sich mir Rossini über diesen Punkt folgendermassen: „Glaube mir, es ist vergebene Mühe, in Italien höhere Musik zu schreiben. Die Zuhörer schlafen dabey ein." Das ist nicht wahr: bey Mozart's Opern und bey Winters Mahomet waren die Mayländer hübsch wach. Ich bemerkte ihm dieses, allein er schwieg dazu. Nun sagte ich ihm: „ich hoffe, Du wirst in Wien ganz anders schreiben, als in Italien und wünsche es um so mehr, damit Du Dich einmal als wahren Meister zeigen und Vielen die Mäuler stopfen möchtest," worauf er antwortete: „sey versichert, dass ich mir in Wien viele Mühe geben werde, die kleine Flöte soll keine Note mehr bekommen, den Gesang will ich wie gewöhnlich behandeln, dafür aber bessere Chöre und Finale liefern." — Rossini wird, wenn er die Erlaubniss dazu von der Theaterdirektion in Neapel erhält, nächstens eine Oper in Wien componiren.
(Anmerk. des Correspondenten.)

**) Einige nennen Rossini wirklich il maestro delle appoggiature!

Digitized by Google



allgemein gebräuchlich ist diese:

Ein allgemeiner Blick, auf den Rossini'schen Gesang geworfen, stellt ihn uns als höchst manierirt und verblümt und in tausend und tausend Notchen zertheilt dar. Wenige Primedonne können heute auf diesen Titel mehr Anspruch machen, die nicht Violin- und Klavierpassagen singen können und nicht zwey Octaven Stimmenumfang haben, um die Salti mortali zu machen. Das ist aber nicht das einzige Uebel. Alles wird dermalen ins Grosse getrieben: die Cavatinen sind zu grossen Scenen und Arien, diese wieder zu Finalen geworden; die ewigen Wiederholungen machen, dass die ersten Sänger im zweyten Act schon erschöpft sind, und da sie tagtäglich (Freytag ausgenommen) dieselbe Oper singen, so werden sie auch öfters durch allzugrosse Anstrengung krank und müssen durch Suppleanten ersetzt werden. Höher kann man die Sache wahrlich nicht treiben.

Einige Fanatiker, welche glauben, dass in Rossini's Opern unermessliche Schätze der Kunst, sowohl in melodischer als harmonischer Hinsicht, verborgen liegen, aus denen sich ein Buch voll Resultate für die Musik ziehen lasse, glauben auch den äussersten Grad von haut Goût in seiner Instrumentationsart zu finden. Ich kalter Beobachter, der ich die Instrumentationsmanier der deutschen und französischen Meister ziemlich kenne, ganz besonders aber Rossini'sche Partituren in und aussen im Kopfe habe, möchte ihm, was diesen Punkt anbelangt, kein besonderes Genie zuschreiben, als dass er einen ganz eigenen Gebrauch der kleinen Flöte, selbst in delikaten Stücken, vorzüglich in Cabaletten, macht. Ueberhaupt ahmt er in der Instrumentation vieler den französischen Meistern, besonders Spontini nach, und wirft reichlich Sand in die Augen.

Man kann behaupten, dass die heutige, mit allen Kniffen, Appoggiaturen, Ziererey en, Crescendo's und Getöse ausgerüstete, von aller Dramatik, Situation und Localfarbe entblößte Rossini'sche Oper nur noch so lange bestehen kann, als der Schöpfer derselben mit neuen Melodieen die Sinneswerkzeuge der Zuhörer zu reizen im Stande ist, haben diese einmal ihr Ende erreicht, so kann keine neue Oper von ihm mehr gefallen, er sey denn, er schlüge andere Wege ein, vereinfachte den Gesang, nähme die Kunst zu Hülfe und lieferte durch Studium und Fleiss wahrhaft gediegene dramatische Werke. Ein Factum ist es übrigens, dass Rossini mit seinen letzten drey neuen Opern durchgefallen ist, welches das ebengesagte zum Theil bestätigt.

Was die eigentliche Structur der Rossini'schen Stücke betrifft, so findet sich in sehr vielen derselben folgende Formel: C dur, E dur, A moll, D dur, G dur; der alltägliche inganno mit der Cadenz in den darauf folgenden ober Halbenton des Basses zu fallen und schnell darauf gleich nach Hause zu kehren u. s. w. Die Töne L dur und Es dur spielen die grösste Rolle. Doch ich habe mir vorgenommen, keine Rossini'sche Geschichte zu liefern, sondern vielmehr etwas über die Elemente seiner Musik zu sprechen. Diese existirten zwar schon bey seinen Vorgängern, namentlich bey Generali, allein Rossini hat sie zur grössten Ausbildung gebracht und sein musikalisches Gebäude darauf gestützt. Indessen hat er manches wirklich schöne Stück geliefert und mit seinem angebornen Talente einen nur allzukennbaren Styl geschaffen, der sehr leicht nachzuahmen ist, verdient er daher nicht das Prädicat des immitabile (was ihm wirklich selbst seine Fanatiker nicht zu geben getrauen), so wird er doch wenigstens eine Zeit lang Epoche in der Musik machen.

Nun etwas über die neue Oper. Diese heisst: *Bianca e Falliero, ossia: il consiglio de' tre*, nach einer venetianischen Begebenheit und einem französischen Trauerspiele des Hrn. Arnault (wo der Falliero Montcassin heisst), vom Dichter Romani bearbeitet. Fast keine einzige neue Melodie, ein immerwährender Wechsel von Major und Minor, elende Crescendo's, sehr triviale Stretten, sehr lange Stücke und öftere Wiederholungen, Reminiscenzen aus Gluck, Mozart, Beethoven, Weigl und sogar aus Abt Vogler, Aufti-

schung der älteren eigene Ideen, nur etwas vaguer, erbärmliche Declamation, widersinnige Behandlung der Situation etc. charakterisiren dieses jüngste Kind Rossini's. Die Ouverture ist unter aller Kritik. Doch blickt bey alle dem hier und da das Talent des Componisten hervor und der erste Chor in der Introduction, so wie das Quartett im zweyten Act verdienen gelobt zu werden, ohne eben auf Meisterschaft Anspruch machen zu können. Im Duette des ersten Acts wusste er an einer Stelle so gut eine Idee aus Glucks *Iphigenie* mit einer andern aus Mozart's *Figaro* zu verbinden, dass auch diesem Stück noch ein wenig angeheet wird; bey der ganzen übrigen Oper, das Quartett ausgenommen, wird laut aufgeschwatzt, als wenn niemand sänge.

Unsere Hauptsänger sind dermalen: die Bassi in Mannerrollen, welche seit ihrem letzten Auftreten in der Kunst ungemein gewann hat; die Camporesi und Hr. Bonoldi.

Nächstens wird eine ältere Oper von Generali gegeben werden. — Die Leipziger musikalische Zeitung bestätigt nun hiermit abermals ihre frühere Behauptung, dass die Mayländer weit strenger und beym Urtheil der Oper, als die Neapolitaner, weswegen sich hoffentlich der Neapolitaner Zeitungsschreiber hierüber keine Klagen mehr führen wird.

Rossini ist bereits vorgestern nach Neapel zurückgekehrt. Hier ist das genaue Verzeichniss aller seiner Compositionen bis zum Carneval 1820, so wie ich es von ihm selbst erhalten habe.

1) Opere serie: *Demetrio e Polibio* (in Bologna) — *Tancredi* — *Sigismondo* — *Odoardo e Cristina* (alle drey in Venedig) — *Elisabetta* — *Otello* — *Armida* — *Riccardo e Zoraide* — *Ermione* — *La donna del Lago* (sämmtlich in Neapel) — *Adelaide di Borgogna* (in Rom) — *Aureliano in Palmira* — *Bianca e Falliero* (in Mayland).

2) Oratorien oder Opern aus der biblischen Geschichte: *Ciro in Babilonia* (in Ferrara) — *Mosè* (in Neapel).

3) Opere buffe: *La pietra del paragone* — *Il turco in Italia* — *la gazza ladra* (in Mayland) — *la gazzetta* (in Neapel) — *L'Italiana in Algeri* (in Venedig) — *Torwaldo e Dorliska* — *il barbiere di Seviglia* — *Cenerentola* (in Rom).

4) Farse: *La cambiale di matrimonio* (war die erste Operette, die er schrieb) — *Occasione fà il ladro* — *Il bruschino* — *La scala di seta* — *Pugnano felice* (sämmtlich in Venedig) — *Equivoco stravagante* (in Bologna).

Zusammen 25 Opern und 6 Farsen.

5) Cantate: *Teti e Peleo*, in zwey Acten (in Neapel) und noch andere drey zu verschiedenen Gelegenheiten, deren Namen er sich nicht mehr erinnert.

6) Mehre einzelne Gesangstücke.

7) Instrumentalmusik. Sechs Quartetten für zwey Violinen, Violoncell und Contrebass. — Verschiedene Sonaten für Pianoforte, Fagott und Waldhorn.

8) Kirchenmusik. Zwey Messen.

(Die Fortsetzung im nächstfolgenden Blatte.)

Bern, im December 1819. Hier kündigte ein Herr Kellner von London, welcher sich kurz vorher in Lausanne hatte hören lassen und welchen uns die dortige Zeitung als einen Clavierisaten vom ersten Range und als einen bewunderungswürdigen Sänger gepriesen hatte, zwey Abendunterhaltungen auf den 28sten und 30sten December zu verdoppelten Eintrittspreisen an, befriedigte aber die hohe Erwartung nicht, zu der uns jener ihm vorausgegangene Zeitungsruhm berechtigte.

Als Klavierspieler entwickelte Herr Kellner allerdings eine grosse und seltene Fertigkeit, die sich vorzüglich in laufenden Passagen jeder Art, in schwierigen Sprüngen, Doppelgriffen u. s. w. zeigte und allgemeine Bewunderung erregte, doch fehlte seinen Passagen Rundung und Präcision, seinem Trillor Gleichheit und gesteigerte Lebendigkeit und seinem Vortrage, besonders in singenden lieblichen Melodieen, Zartheit und tiefe Empfindung. Seinen Compositionen, die wir an diesen Tagen hörten, mangelte Gediegenheit der Gedanken, Ideenverknüpfung und genaue Originalität. Vor dem Eintritt des jovialen Themas: *Ey ihr lieber Augustin* (D dur) gab er uns eine sehr unpassende Einleitung aus Des dur zu hören. Auch hätten wir ihm gern die stürmenden Trommelbässe in der untersten Octave bey aufgehobenen Dämpfern geschenkt, die oft in einfachen Modulationen einen unverständlichen Lärm machten. Als Sänger konnte uns Hr. K. eben so wenig genügen, da es ihm an einer schönen metallreichen Stimme zu fehlen scheint. Er legt absichtlich eine eigne zitternde Bewegung in seinen Ton, der Behung auf der Geige nicht un-

ähnlich, und macht so häufigen Gebrauch davon, dass ein musikalisch gebildetes Ohr dadurch beleidigt wird. Sein Styl, welchen die Lausanner Zeitung émuentment dramatique nennt, besteht hauptsächlich in einem gewaltsamen Herausstossen gewisser Sylben und Töne, in einer übertriebenen Anstrengung der Stimme, mit abwechselnd leisern, wie mochten sagen, oft weinerlichem Vortrage; doch verbunden mit einiger Kehlfertigkeit und einer deutlichen Aussprache. Der Uebergang von der Brust- zur Kopfstimme in stark gesungenen Stellen, tret bey Hrn K. sehr hart hervor; auch seine Begleitung liess viel zu wünschen übrig und wir gedachten dabey der musterhaften Weise, mit welcher Herr Kapellmeister C. Kreutzer das seinen Gesang begleitende Instrument behandelte.

Während der Wintermesse hielt sich die junge Trompeterin (s. musik. Zeitung No. 36. 1819) Sophie Weiss aus Landau, mit ihren beyden Geschwistern in hiesiger Stadt auf, und fand durch ihr ausgezeichnetes Talent in allen Gesellschaften Beyfall. Sie hat es auf diesem undankbaren, schwierigen Instrumente (einer gewöhnlichen Trompete) zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit gebracht. Wir bedauern, dass diesem seltenen Talente eigentliche musikalische Schule fehlt, sonst müsste sie es zu einem bedeutenden Grade von Vollendung bringen. Ueber ihre Tonstücke, die in Tänzen, Märschen und Liedern bestehen, und besonders über ihre dreystimmige harmonische Behandlung derselben, muss man ein Auge zudrücken. Die Geschwister reisen jetzt durch die welsche Schweiz nach Frankreich.

Wir schweben hier noch immer in Ungewissheit, ob die hohe Regierung die hiesige Musik-Gesellschaft durch ein angemessenes Local unterstützen und dadurch ihren Fortbestand sichern wird, oder nicht. Alle musikalische öffentliche Productionen der Gesellschaft entbehren wir seit anderthalb Jahren — und so wird der Sinn für Kunst in der ersten Hauptstadt der Schweiz nach und nach zu Grabe getragen, während er in kleinern Städten, hauptsächlich in Olten und Lenzburg durch den rastlosen Eifer der Herren U. Munzinger und T. Pfeifer emporblüht.

Kurze Anzeige.

Concerto pour la Flûte, avec accomp. du grand Orchestre, comp. — — par F. Gnecchi, Professeur academicien des Beaux-Arts à Florence. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 2 Thlr.)

Die Violincompositionen dieses talent- und einsichtsvollen Künstlers, die in Italien sehr beliebt sind, scheinen es jetzt auch in Deutschland zu werden; und dies Flötenconcert wird Hrn G., in seinem Vaterlande, wie bey uns, keinen der durch jene erworbenen Freunde abwendig machen, ja ohne neue herbeyführen. Es ist ein braves Stück, mannigfaltig und anziehend in den Melodieen, lebendig und keineswegs oberflächlich in der Harmonie, und auch brillant instrumentirt. Im Geschmack könnte man es wohl am besten mit Rode's Violinconcerten vergleichen. Der Concertspieler bekömmt nicht Wenigen und auch manches Schwierige zu thun, nun, defer ist er ein Concertspieler! aber alles ist und bleibt doch dem Instrumente angemessen. Die Orchesterpartie ist nicht schwer, aber nichts weniger, als leer. Besetzt ist sie mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Oboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken. Der erste Satz ist ein *Allegro maestoso* in E moll; (ziemlich lang, und für den Solospieler fast ermüdend;) der zweyte, eine artige *Cavatina* in G dur; (mit ausgeschriebenen Cadenzen *ad libitum*, für den Concertisten;) der dritte, eine rasche *Polacca*; (für diesen brillant und reich an verschiedenartigen Figuren;) das Ganze so lang, als einer der schon angeführten Violinconcerte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. **Nº. 6.** 1820.

Ueber die neuverbesserten Geigeninstrumente des Herrn Chanot.

von G. L. P. Sievers in Paris.

Schon mehre Male habe ich in diesen Blättern der Veränderungen Erwähnung gethan, welche Hr. Chanot mit dem Baue der neu von ihm verfertigten Geigen, Bratschen, Violoncelle und Contrabässe vorgenommen hat. Diese Instrumente fingen an, ein grosses Aufsehn zu erregen; der Minister des Innern interessirt sich dafür, die Journale können des Lobes kein Ende finden, die Geiger selbst, unter andern der sonderbare Hr. Baucher, ceden den Instrumenten des Hrn. Chanot das Wort, ja, die französische Akademie (Klasse der schönen Künste) hat sich sogar von ihrer Musik-Section einen Bericht darüber abstatten lassen, und in diesem Berichte, der von den Herren Cherubini, Boyeldieu, Catel, Gossec, Lesueur und Berton unterzeichnet ist, liest man wörtlich folgende Erklärung: *Malgré la prévention favorable qui naissoit pour ces dernières* (nämlich die besten jetzt in Paris befindlichen Stradivarier, Amati und Guarnerius, welche zu zwey verschiedenen Malen in Gegenwart der erwähnten Musik-Section mit den Chanot'schen Geigen waren verglichen worden) *de leur ancienneté, les nouveaux ont lutté avec avantage pour toutes les qualités qui font l'excellence des anciens, la franchise du son, l'éclat, la rondeur et la douceur des vibrations. Ainsi M. Chanot a complétement atteint le but qu'il s'étoit proposé, de rendre la lutherie française supérieure à la lutherie étrangère, même à l'ancienne lutherie italienne.*

So viele und grosse Lobeserhebungen hätten schon allein meine Neugierde, die Chanot'schen Instrumente näher kennen zu lernen, rege machen müssen, wenn sich auch die Pflicht, die ich übernommen habe, über alle hiesigen Musikgegenstände in diesen Blättern Bericht zu erstatten, nicht mit ins Spiel gemischt hätte. Jetzt habe ich nicht allein mehre dreyssig bis vierzig dieser Geigen zu drey verschiedenen Malen und zwar während mehrere Stunden im Magazine des Instrumentenmachers in Händen gehabt und gegen einen vortrefflichen Guarnerius probirt; sondern der Associé des Hrn. Chanot (er selbst ist verreist) ist auch so gütig gewesen, mich die inneren Verhältnisse der neuen Geigen in Augenschein nehmen und mit denen der bisherigen Instrumente vergleichen zu lassen. So glaube ich im Stande zu seyn, theils von den mechanischen Veränderungen, die He. Chanot mit seinen Geigen vorgenommen hat, mir genügende Nachricht zu ertheilen, theils auch über den Ton derselben ein Urtheil zu fällen.

Ich will mit Aufzählung der Veränderungen beginnen, die an den Chanot'schen Instrumenten in Vergleich mit den bisherigen Geigen von aussen und innen wahrzunehmen sind.

Die vornehmste derselben nach aussen zu besteht darin, dass der Stimmhalter (*cordier*) abgeschafft und die Saiten unmittelbar in der Geige selbst befestigt sind. Die Löcher, von denen sie gehalten werden, lässt die Künstler mit Ebenholz füttern. Durch diese Veränderung scheint Hr. Chanot einen Theil der unmittelbaren Verbesserung, welche er seinen Geigen zu geben gedacht hat, bewirken zu wollen. Es ist aber in dem Berichte der Akademie noch von einem mittelbaren Vorzüge die Rede, den die Chanot'schen Instrumente durch die Abschaffung des Stimmhalters erhalten haben sollen. Doch hat mich der unerklärliche Ausdruck darüber so undeutlich ausgedrückt, dass man nur errathen kann, worin dieser Vorzug besteht. Die Stelle heisst im Französischen folgendermassen: *La langueur, qui est entre le chevalet et le point d'attache, peut être calculée de manière à obtenir tel rapport har-*

monique que l'on veut avec la longueur qui se trouve entre le sillet et le chevalet; de sorte que l'on peut déguiser les fausses coudes de l'instrument et les ramener à une plus parfaite égalité Die erste Länge der Saiten zwischen dem Stege und ihrem Befestigungspunkte kann dergestalt berechnet werden, dass sich mit der zweyten Länge derselben, die zwischen dem Stege und dem Kamme (Sillet) befindlich ist, jedwedes harmonische Verhältniss (soll wahrscheinlich heissen, jedweder harmonische Ton (son harmonique) erhalten lässt, so, dass man die tauben Töne des Instruments verstecken und ihnen eine grössere Gleichheit verschaffen kann.")

Die zweyte äussere Veränderung besteht darin, dass Hr. Chanot die vier Winkel abgeschliffen hat, dass also die Wände fast gerade, das heisst, mit einer geringen Ausschweifung nach innen zu, laufen. Die Winkel an den alten Instrumenten sind freylich ausgefüttert, aber die Fütterung, welche nicht unmittelbar mit dem Boden der Geige zusammenhängt, muss, Hrn. Chanots Behauptung zu Folge, die Resonanz derselben unterbrechen, statt dass bey seinen Instrumenten der Ton ohne Hinderniss in den gänzlich gewölbten Wänden circuliren kann. Ich weiss nicht, was die Geigenmacher über die materielle Zweckmässigkeit dieser Veränderung urtheilen werden; mir scheint aber so viel gewiss, dass die vier Ecken an den gewöhnlichen Instrumenten, zur grösseren Haltung und Festigkeit des Bauchs derselben dienen, und dass vielleicht die Chanot'schen Geigen durch die Entbehrung derselben sehr leicht einer Beschädigung in der Gegend des Steges ausgesetzt seyn dürften. Der Ton der Instrumente möchte allerdings dadurch gewonnen haben. Höchst auffallend aber ist, dass in dem Berichte der Akademie diese Veränderung, nach meiner Meynung unter allen die wichtigste, mit keinem Worte gedacht wird. Das mag einen Beweis geben, welchen Werth man auf dergleichen Berichterstattungen der französischen Akademie zu legen hat.

Die Lage der Schallöcher, die bey den Chanot'schen Geigen bey weitem mehr nach aussen zu liegen, ist die dritte äussere Veränderung, welche der Künstler mit derselben vorgenommen hat. Dadurch haben, merkt Hr. Chanot an, die neuen Instrumente um den Steg herum ein ununterbrochenes Volumen erhalten. Die Folge davon soll seyn, dass, da die Federn des Holzes durch diese Procedur weniger durchschnitten sind, der Resonanzboden desto kräftiger zu vibriren und zugleich dem Drucke des Steges einen desto grösseren Widerstand zu leisten vermag. Uebrigens laufen die Schallöcher auf den Chanot'schen Geigen mehr in die Länge zu, dahingegen das *f* auf den alten Instrumenten mehr in die Runde geht.

Die vierte Veränderung besteht darin, dass der Stimmstock vor dem Stege angebracht ist. Der Künstler scheint dadurch letzterm, der somit zwischen dem Stimmstocke und dem Befestigungspunkte der Saiten mitten inne steht, eine um so bedeutendere Unterstützung haben geben zu wollen.

Die fünfte Veränderung liegt in der inneren Fütterungsleiste (barrage), die unter dem Resonanzboden an der der Stimme entgegengesetzten Seite der Länge nach hinläuft und bey Hrn. Chanot, da wo sie dem linken Fusse des Steges nahe kommt, sich nach aussen, an ihren beyden Enden aber nach innen zu wendet. Der Zweck dieser Veränderung ist eine grössere, in die Breite gehende Unterstützung des Resonanzbodens.

Diese fünf Veränderungen sind äusserlich und materiell, und können und müssen jedem deutlich werden, der eine Chanot'sche Geige von innen und aussen mit einer gewöhnlichen vergleicht.

Darf ich der Versicherung des oben erwähnten Associé Glauben beymessen, so hat Hr. Chanot ausser diesen in die Augen fallenden Veränderungen noch andere, in Betreff der grösseren oder geringeren Abhobelung des Resonanzbodens vorgenommen, wobey er nach den mathematischen Grundsätzen der Akustik zu Werke gegangen ist. Es möchte allerdings für den Ton einer Geige nicht gleichgültig seyn, ob der Resonanzboden nach der Mitte oder nach den beyden Seiten, oder nach der Länge zu verdünnt oder verdickt ist. Hr. Chanot soll in dieser Hinsicht wichtige Entdeckungen gemacht haben, die er, nach der Aeusserung des Associé, nächstens auch auf den Bau der Fortepiano's anzuwenden gedenkt. Diese vorgegebenen Verbesserungen nachzuweisen oder zu untersuchen, ist mir nicht möglich gewesen, da dazu eine praktische Kenntniss des Geigenbaues erforderlich gewesen seyn würde, die ich nicht besitze. Auch möchte es überall bey Beurtheilung der neuen Instrumente mehr

auf Nachweisung der mit denselben beabsichtigten Verbesserung des Tons ankommen, als die Veränderungen kenntbar zu machen, welche He. Chanot zu diesem Entzwecke vorgenommen hat oder vorgenommen zu haben vorgibt. So bleibt nur ein noch die Frage zu beantworten übrig, ob die Chanot'schen Geigen auch in der That ihres Tons wegen, nicht allein vor allen gewöhnlichen Instrumenten auszeichnen, sondern auch mit den besten italienischen Instrumenten eine ehrenvolle Vergleichung aushalten?

Um das innere Verhältniss, in welchem die neuen Geigen mit den Produkten der gewöhnlichen Instrumentenmacher stehen müssen, nach einem äussern Maassstabe zu messen, muss ich zuvor anmerken, dass Hr. Chanot die seinigen nicht anders, als für den Preis von 500 Franken ablässt, ein Preis, den sich auch die berühmtesten jetzigen Instrumentenmacher in den verschiedenen Ländern Europens für neu von ihnen verfertigte Geigen wahrscheinlich nicht zu fordern getrauen würden. Es ist es also nöthig, dass die Chanot'schen Instrumente in Hinsicht dieses Preises einen Vorzug vor denjenigen Geigen haben müssen, die in der Regel ein Sechstel, wohl auch noch wohlfeiler verkauft werden. Es kommt also hier nicht darauf an, den Vorzug, welchen die Chanot'schen Instrumente vor den gewöhnlichen neu verfertigten Geigen haben dürften, auszumitteln; dieser Vorzug versteht sich von selbst; sondern es bleibt vielmehr eine weit wichtigere Umstand zu untersuchen übrig, ob die dreyssig bis vierzig Instrumente, die ich bey Hrn. Chanot vorräthig gefunden habe, und die alle, bis auf ganz geringe und kaum zu bemerkende Nuancen herab, dieselbe Güte, ja, denselben Charakter des Tons besässen, aufs Gerathewohl genommen, oder ob sie nur ein Ausschuss der besseren von ihm verfertigten Produkte wären? Im ersten Falle würden die Grundsätze, nach welchen der Künstler arbeitet, jedesmal und ohne Irrthum zur Gewinnung einer guten Instruments führen, die Procedur des Hrn. Chanot also schon deswegen von grosser Wichtigkeit seyn.

Hätte sich He. Chanot begnügt, seinen Instrumenten einen Vorzug vor allen neu fabricirten Instrumenten ertheilen zu wollen, so hätte man seinen Behauptungen desselben unstreitig Gerechtigkeit widerfahren lassen, obgleich auch diese Forderung schon mancher hochfahrend geschienen haben würde. Aber dem Fabrikanten ist es nicht genug gewesen, über die gleichzeitigen und meistens aufs Gerathewohl verfertigten Instrumente den Sieg davon zu tragen; er hat es auch mit den berühmtesten Geigen der Vorzeit, das heisst, mit solchen Instrumenten, denen ihr hundert- und mehrjähriges Alter eine nothwendig fortschreitende Vollendung hat geben müssen, aufnehmen wollen.

Hier ist der Ort, wo man von mir ein eigentliches Urtheil über den Ton der Chanot'schen Geigen an sich, und dann in Bezug auf die berühmten älteren Instrumente, erwarten dürfte.

Ihre vornehmste Eigenschaft ist, dass sie gut ansprechen, ohne dann schreyend zu seyn und dass der Ton leicht und ohne grosse Bemühung des Bogens anspricht. Dies ist ein Vorzug dieser Instrumente, den auch der ungeübteste Beurtheiler derselben anerkennen müssen. In Betreff des ästhetischen Tons aber möchten wir eben so wenig eine Vergleichung mit den vorzüglicheren Instrumenten der älteren italienischen Fabrikanten aushalten, als alle diejenigen, welche heut zu Tage verfertigt werden. Denn der innere Gehalt derselben läuft mehr auf ein hohles äusseres Volumen hinaus, als dass er eine wirkliche jugendlich markige, frische, zartkräftige und klingende Intensivität besitzen sollte. Werden diese Instrumente einst wirklich, wie sich der Fabrikant schmeicheln zu dürfen glaubt, das Hohle und Hölzerne ihres Tons mit dem Metallklange der älteren italienischen Instrumente vertauschen; so werden sie dann immer nur erst in gleichem Range mit letzteren stehen. Diese besitzen alle letzteren über immer den grossen und unbestrittenen Vorzug, dass sie jetzt bereits die vortrefflichen Instrumente sind, welche wir in ihnen anerkennen, statt dass es immer noch zweifelhaft bleibt, ob die Chanot'schen Geigen die Probe bestehen, auf welche sie von der Zeit und von dem Geheimnisse werden gesetzt werden.

Ich habe geglaubt, ohne Vorurtheil und ohne Enthusiasmus über die Instrumente, von denen hier die Rede ist, meine Meynung äussern zu müssen. Ich bin nicht unfähig, vielleicht besitzen sie ausser den guten Eigenschaften, die ich willig an ihnen anerkenne, auch die Vollkommenheiten, welche ihnen von dem Musikausschusse der Akademie zugestanden worden sind. Alle moralischen und physischen Dinge auf der Welt

Digitized by Google

sind der Verbesserung fähig; warum nicht auch die Geige, dasjenige unter allen musikalischen Instrumenten, welches seit seiner Erfindung die wenigsten, oder vielmehr gar keine Veränderungen erlitten hat? Und hätte Hr. Chanot auch nur die Bahn zu den Verbesserungen gebrochen, welcher die Geigeninstrumente sicher noch fähig seyn dürften; so wären seine Bestrebungen, selbst wenn sie auch noch nicht unmittelbar diese Verbesserungen selbst wären, immer des Danks des ganzen musikalischen Publikums werth.

Ich verhehle nicht, dass mich Hr. Chanot um Anzeige und Bekanntmachung seiner Instrumente in Deutschland ersucht hat. So weit die Erfüllung dieses Wunsches mit meiner innern und unmittelbaren Ueberzeugung hat vereinbar seyn wollen, ist hiermit dem Künstler Genüge geleistet. Ich erbiete mich sogar, Liebhabern, die ein Chanot'sches Instrument zu besitzen wünschen sollten, dazu behülflich zu seyn, dass sie von den vorhandenen das beste bekommen.

Bemerkungen.

„Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben, und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so dass nun jedes mässige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann."

Diese Bemerkung eines Mannes, in dessen Geist sich der Lauf der Menschen- und Völkerschicksale, wie der Bildungsgang der Künste und Wissenschaften klar abspiegelte, könnte auch auf die Musik angewandt werden. Kunst bleibt Kunst, und Tonkunst ist auch eine Sprache.

Auf die Gefahr hin, jenen Gedanken vielleicht nicht in seiner ganzen Tiefe ergriffen zu haben, versuche ich, ihn auf folgende Art von der Musik zu deuten:

„Wenn eine gewisse Epoche hindurch in der Musik viel gedichtet, und von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Empfindungen und Interessen musikalisch durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt in dieser Beziehung erschöpft, und die Musik zugleich, so dass nun jedes mässige Talent sich der vorliegenden Hauptweisen in Melodie und Harmonie, wie gegebener Phrasen, mit Bequemlichkeit bedienen kann."

Dieser Behauptung scheint zwar der Umstand entgegen zu stehen, dass die musikalische Sprache noch viel unerschöpflicher ist, als die Wortsprache, weil sie unbestimmter ist, und eine Unendlichkeit von Combinationen zulässt.

Man bedenke aber, dass eben deshalb in der Musik sehr verschiedene Modulationen, rücksichtlich ihres Wesens und ihrer Wirkung auf das Gefühl wieder gleich sind, dass das Charakteristischen in ihr wohl nicht mehr ist, als in der Poesie, dass, wenn der Zeitgehalt in letzterer erschöpft ist, es der der Musik in ihrem höchsten Berufe, als Begleiterin der Poesie, nothwendig auch seyn muss. Die Musik singt gleichzeitig mit der Dichtkunst die nämlichen Anliegen des Menschenherzens.

Ja, wenn auch durch wichtige Zeitereignisse, durch denkwürdige Katastrophen den Interessen einer Zeit neue Zuflüsse eröffnet scheinen, so sind dies oft für die Kunst dürftige Quellen. So viel Grosses auch in den letzten dreyssig Jahren geschehen, der aus diesem Fluss der Völkerschicksale herausgeschlemmte poetisch-musikalische Gehalt liesse sich ohne Zweifel in wenigen Goldmünzen eines Dramas, einiger Lieder und Tonwerke verprägen.

Was wir davon gehört und gesehen, sind die ewigen Wiederholungen der nämlichen Themate.

Wenn die ästhetischen Momente und Interessen eines Zeitalters einmal dichterisch, malerisch, plastisch, musikalisch u. s. w. durchgearbeitet sind so fühlt auch der kräftigste und bildungslustigste Geist diesen geschehenen Verbrauch, und während es ihm und Minderbegünstigten leicht gemacht ist, nachzubilden, wird es ihm schwer, Original zu seyn, weil er fast überall auf bekannten Wegen und in betretenen Fussstapfen wandelt.

Auch in der Wirkung auf das Zeitalter leben die erstgebornen Apollossöhne und die nachgebornen unter verschiedenen Sternen.

Jene treffen ein kindliches, leicht und tief rührbares Geschlecht an, diese ein reizgewohntes, schwer im Ganzen erregbares.

Es dringt sich nur hier ein Gedanke auf, der mir die oft gemachte Erfahrung erklären hilft, dass so viel Schönes wie spurlos in unserer Zeit vorübergeht.

Wer etwas producirt, der wirkt nur in dem Maasse auf die Menschen, als er durch sein Werk den Begriff der Menschheit, die Welt des Gemüths zur lebendigen Anschauung zu bringen, und diese seinem Produkt zum Hintergrund zu geben weiss.

Die berühmtesten Darstellungen gehen ohne Wirkung vorüber, die schönsten Töne verhallen klanglos, wie der Schall in der dünnen Luft hoher Berge, wenn ihnen dieser Resonanz fehlt.

So dichtet und componirt unsere Zeit fort und fort, und selten antwortet das rechte Echo in den Herzen der Leser und Hörer, sie verschleudert Schätze an die Menge, die sie auf nichts zu verwenden weiss.

Daher wirkt der Meister auch mit sparsamen Mitteln so stark, weil er seiner Zeit immer ihre Jugend und Lebensfrische zurückzugeben weiss, weil sein Werk das Bild einer schönen Welt mitbringt, welchem wir die einzelnen Gestalten zugesellen, ja, weil er selbst uns der beständige Repräsentant einer schönen Welt ist.

Nachrichten.

Mayland. (Beschluss der Nachricht im vorigen Stücke.) Rossini ist zu Pesaro in der Provinz Romagna geboren und wird, wie er sagt, künftigen 2ten März 28 Jahr alt.

Auf unserm teatro Rè gab man in der verwichenen Stagione dell' autunno eine neue Oper *Marvia*, von einem gewissen Camberana, mit genauer Noth nur drey Mal; darauf Rossini's *Cenerentola* mit Beyfall. Gestern Abend gab man zum ersten Mal Moniacchi's *Principessa per ispiego* mit keinem guten Erfolge. Die junge Zamboni, welche zum ersten Male dieses Theater betrat, zeigt Anlage zu ihrem Berufe.

Noch sind wir im Beginnen des Carnevals und schon ertönen die fiascos von allen Seiten her. In Venedig ist die neue Oper von Carafa *il sagrifizio d'Epito* auf dem Theater alla Penice durchgefallen. Ueber die Sänger sagt ein Brief daher: „Die Morandi hat eine Silberstimme von sich gegeben. Der Tenorist Tacchinardi zeigt guten Willen und die Cortesi hört man so ziemlich."

In Turin hat Pavesi's ältere Oper *le Danaide* fiasco gemacht; in derselben sangen die Bonnini aus dem Mayländer Conservatorio und Hr. Crivelli. — In Verona machte die Oper auch fiasco. Nur in Bergamo hat Meyers neue Oper *Alfredo il grande* einen furore gemacht. Dieser Meister schreibt so eben ein neues Oratorium, *Atalia* betitelt, für St. Carlo in Neapel.

Königsberg, im Januar 1820. Die Sehnsucht der hiesigen Theaterfreunde wurde durch die Huraysche Schauspielergesellschaft gestillt, die im Anfange der Octobers unvermuthet hier von Danzig eintraf. Wenn der zahlreiche Zuspruch, den ihre Vorstellungen bis jetzt hatten, sich erhält, so muss Hr. Huray hier sein Fortkommen finden. Doch ist Reiz der Neuheit und die lange Entbehrung einer guten Oper auch in Rechnung zu bringen und der Sommer nicht zu vergessen, der das Schauspielhaus leer lässt, indess die Gesellschaft leben will. Ich wünsche das Beste. — Opernpersonale: Mad. Gossler (geb. Emilie Herbst), Mad. Weise (geb. Zeis), und deren beyde Schwestern, Dem. Zeis, Mad. Meissner, Dem. Engst (zugleich Tänzerin). Tenore: Herr Huray, ält. Sohn, Hr. Meissner, Hr. Engst (Tänzer). Bässe: Hr. Gossler und die Komiker, Hr. La Roche, (der jedoch auch ernsthafte Partieen übernimmt) und Hr. Weise. Die Direktion der Musik führt Hr. Huray, zweyter Sohn (im Schauspiel erster Liebhaber). Dazu ein gut eingesungener Chor. — Der Fleiss dieser Gesellschaft ist musterhaft. In 5 Monaten gab sie an Opern: *Belmonte und Constanze*, *Je toller je besser*, *das Opferfest*, *Geheimniss*, *Johann von Paris*, *die Zauberflöte*, *den Wasserträger*, *Figarros Hochzeit*, *Titus*, *Aline*, *Aschenbrödel*, *den Schiffscapitain*, *Rosette*, *die Dorfsängerinnen*, *Joseph in Egypten*, *Blaubart*, *die Vestalin* (hier neu, mit nicht grossem Beyfall), *Fidelio* (ebenfalls neu, mit sehr geringem Beyfall), *Richard Löwenherz*, *das Lotterieloos*, *das lebendige Weinfass*, *Sonntagskind*. Was ich gehört habe, ging grösstentheils gut. Mad. Weise hat seit ihrem frühern Hierseyn im Gesange Fortschritte gemacht; Hr. Huray d. ält. ist als Tenorist lobenswerth. Alle zeigen Fleiss und wir-

Digitized by Google

ken redlich zum Ganzen. Gern möchte ich hier noch über Herrn und Madame Gossler ausführlicher sprechen (die, wie es heisst, von dieser Gesellschaft scheiden wollen: gewiss ein schwer zu ersetzender Verlust! denn ich schätze Hrn. G. als einen ausgezeichneten Bassisten und seine Frau als eine durch Talent und Fleiss — sie ist noch beynahe täglich im Schauspiele beschäftigt — achtungswerthe Sängerin), aber — ich glaube nun einmal, wackere Künstler nur dadurch recht zu ehren, dass ich auch tadele. Dies mag ich jedoch ferner nicht thun. — — —

Am 20sten Octobre wurde zu gutem Zwecke in dem Betsaale des Friedrich-Collegiums Jomelli's schon früher gegebenes *Requiem*, mit der ursprünglich einfachen Begleitung von Saiteninstrumenten wiederholt. Für Wenige, hiess es hier, und selbst von diesen Wenigen mehren ein Theil durch solche Musik nicht eben erbaut. — Am 3ten November gab Hr. Musikdirector Riel ebenfalls zu gutem Zwecke ein Concert im Knophofschen Junkerhofe, worin seine Tochter ein schweres Pianoforteconcert von C. M. v. Weber und Variationen mit Präcision und Festigkeit spielte; Dem. Cartellieri eine Arie von Paer, ein Dilettant die grosse Bassarie mit Chor aus Winters *Timotheus* sang, auch das Sextett aus Mozarts *Così fan tutte* gesungen wurde. — Am 4ten November trug ein braver Klarinettist, Hr. Schuck, (ich glaube aus Stettin), ein Concert von Lindpaintner im Schauspielhause während eines Zwischenakts vor. — Am 6ten November, Concert des Hrn. Kammermusikus Bärmann aus Berlin, Fagottisten, im Saale des Junkerhofes, worin er seine seltene Virtuosität auf diesem schwierigen Instrumente zeigte. Der Concertgeber liess sich bereden, ein zweytes Concert am 23sten November zu veranstalten, wobey er aber nicht auf die Kosten kam. Eine Warnung für reisende Künstler? Es gereicht dem Hrn Bärmann zum Ruhm, dass er, ungeachtet des leeren Saals, im zweyten Concerte noch vorzüglicher als das erste Mal blies, auch sein, gegen das treffliche etwas rauhes Fagott, auf einen in hiesigen Blättern gemachten Andeutung, mässigte, welches allgemein anerkannt wurde. Den Wunsch, andere als seine eigenen Compositionen von ihm zu hören, liess Hr. B. dagegen unbefriedigt. Im ersten dieser Concerte sang Mad. Gossler die Scene: *ah tanti palpiti* aus *Tancredi* und mit ihrem Manne das Duett aus dieser Oper (Es dur). Im zweyten Concert Dem. Koorn eine Arie von Paer, Hr. Huray d. ält. *der Treue Tod*, und Hr. Hostié trug ein Concertino für die Klarinette von C. M. von Weber mit Beyfall vor.

Am 17ten November fand im Saale des Knophofschen Junkerhofes ein Concert für die Invaliden des dritten Infanterie-Regiments statt, in welchem mehre Instrumental- und Gesangstücke vorgetragen wurden. Dem Dorn sang eine Scene aus Mehuls *Uthal* mit Chören, und Hr. Kapellmeister Wurst führte mit dem Musikchor des Regiments sehr artige von ihm componirte Variationen für die Feldmusik über eine beliebte französische Romance aus.

Stehende Winterconcerte haben wir nicht. Für Kirchenmusik kann beym Mangel aller Fonds (und die Liebhaberey giebt dazu nichts) auch nichts Meldungswerthes geschehen. So lange beym evangelischen Culten nicht darauf Bedacht genommen wird, durch Beschränkung des übermässig vielen Liedersingens (z. B. an einem Sonntage, mit Einschluss der Metten, bis 12 Lieder und an 80, sage achtzig Verse!) des Gebetmurmelns, der Aufhustungen (die besser in die jetzt so mageren Zeitungen, die doch jedes lesen soll, verwiesen würden), der Dankesagungen etc. auch der Kirchenmusik einigen Raum und Zeit zu gestatten, und so lange man sich nicht beeifert, die verfallenen und verarmten Chorschuler- (Paupers-) Häuser, die jetzt ohne verarmten Spitäler, als Kunstanstalten (was sie denn doch seyn sollen), gleichen, durch reichliche Gaben wieder zu einiger Bedeutsamkeit zu erheben, so lange ist nichts für Verbesserung der Kirchenmusik zu hoffen. — Die Versuche, durch die Schulsingen nach neuen Methoden die ganze folgende Generation musikalisch zu machen, werden doch am Ende kein bedeutendes Resultat liefern.

Unsere Singvereine von Dilettanten für Chor- und ernste Musik gedeihen nicht und sind alle eingegangen.

Recension.

Vorspiele, Versetze und Galanteriestücke aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten der aufsteigenden Klasse, für Orgel oder Pia-

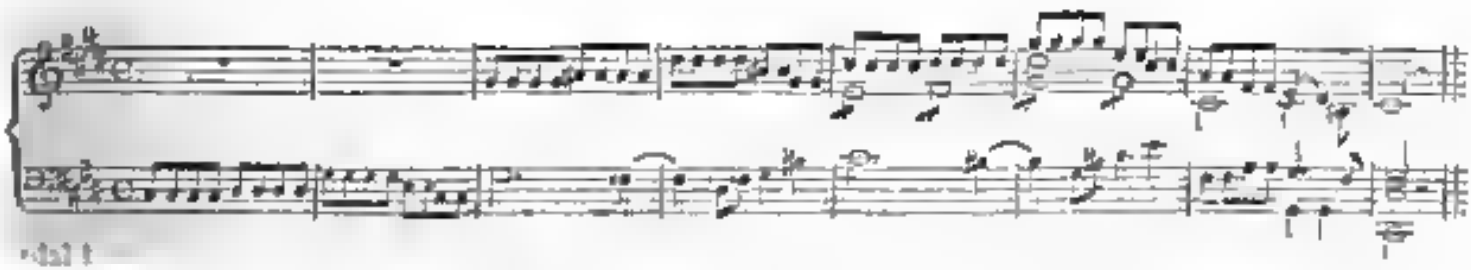
noforte von Franz Bühler, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg Mainz, in der Gebrüder Herrschen Hofmusikhandlung von B. Schott.

Eine kleine Gabe für noch ungeübte Orgel- und Fortepianospieler. Ein Theil der Stücke gehört für jene, der andere für diese. So glaubt der Rec. Denn, wenn sich auch beynahe Alles auf den genannten Instrumenten ausführen läßt, so steht ja doch noch der verschiedene Charakter von beyden im Wege. Vermuthlich hatte der Hr. Verf. seine besondern Absichten hierbey. Die Stücke selbst sind überhaupt ganz kurz; manche erstrecken sich nicht über eine Zeile. Die Melodie ist gefällig, die harmonischen Fortschreitungen, bis auf wenige Härten, fliessend und natürlich, nur fehlt es an innerer Kraft, Wärme, oder, um es kurz zu bezeichnen, an Erhebung. — Daher glaubt der Rec. den so thätigen und unermüdeten Hrn. Verf. darauf aufmerksam machen zu müssen, sowohl dieses in den folgenden Heften zu berücksichtigen, — für welche wahrscheinlich Stücke in den vorzüglichsten abstergenden Tonarten bestimmt sind, — als auch die Uebungsstücke für beyde Instrumente mehr zu sondern, damit der Schüler nicht allein Uebung und Gewandtheit, sondern auch Unterricht — die gehörige höhere Richtung, — zugleich erhalte.

Dieser ist hier in doppelter Beziehung zu berücksichtigen. — Erstens muss der Schüler nach und nach dahin geleitet werden, nicht allein die Eigenthümlichkeit eines jeden Instruments aufzufassen, so wie die Art der mannigfaltigen Entwickelung dieser, sondern dasselbe auch im wahren Geiste, in jeder Art der Darstellung, zu behandeln lernen. Daher muss in den folgenden Heften bey den Orgelstücken, besonders auf das selbstständige Benutzen des Pedals gesehen werden, was in neueren Zeiten so oft, und so sehr vernachlässigt wird. Die ganze Einrichtung und Fortsetzung der Uebungsstücke muss daher so beschaffen seyn — und dies lässt sich leicht ausführen — dass der Schüler mit dem Charakter dieses trefflichen Instrumentes, auf welchem sich mit den einfachsten Mitteln die mannigfaltigsten und grössten Effekte erzielen lassen, bekannt werde, und zu diesen ganz eindringe.

Was hier bey der Orgel, das ist auch bey den Uebungsstücken für das Fortepiano, nur mit Beobachtung des Unterschiedes, zu berücksichtigen. — In Beziehung auf die zweyte oben angeführte Rücksicht aber möchte der Rec. den Hrn. Verf. darauf hinweisen, doch mehr kräftigen Geist in diese Orgelstücke zu bringen. Wie kann ein Satz, wie der folgende, mit solcher Durchführung, eine Anregung heiliger Gefühle bewirken?

Versetto.



Vorspiele und Einleitungen. Versetto Zwischenspiele: jene, wie diese beziehen sich auf irgend eine längere Entfaltung religiöser Gefühle. Sind diese nun nicht im Geiste der religiösen Musik ergriffen, so werden, so müssen sie schaden; jene, den Ergriff der vorzubereitenden Empfindungen, diese, die Fortleitung der angeregten Gefühle hindernd. Und wie sehr sollte jeder Gottdenkende alles anwenden, um die würdigste Feyer des Gottes zu befördern, dessen Abbild der Mensch in seiner Brust trägt, und welcher der Urquell seines höheren, so wie alles Lebens ist. — Und wo ist es leichter, wo nothwendiger, als bey dem zarten, und für jede Art der Eindrücke empfänglichen Gemüthe der Jugend? — Möge der Hr. Verf., welchen das Rec. wegen seines regen Eifers so sehr schätzt, diese Bemerkungen zum Vortheile der sich bildenden Jugend

nicht unbenutzt lassen. Zum Schlusse noch eine Frage an den Correktor der übrigens so thätigen und sorgsamen Verlagshandlung: möchten bey solchen, für noch unkundige Subjekte bestimmten Stücken, in 89 weit gedruckten Seiten, 25 Stichfehler nicht zu viel seyn?

Kurze Anzeigen.

Andante e Polacca per il Violoncello con accomp. di 2 Violini, Viola, Flauto, 2 Oboi, 2 Corni, Timpani ed Basso, da Bernardo Romberg. Op. 29. Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Eine heitere, leichtfassliche, und doch dabey bedeutende und gründliche Composition, dem Virtuosen, wenn er nämlich einer ist, überaus vortheilhaft und zwar im melodischen und auch bravourmässigen Vortrage; eine Composition mithin, die den Kenner und Nichtkenner ganz gewiss erfreut! Das gefällige Andante ist nicht eben lang, die Polacca aber weit und breit ausgedehnt. Das Thema zu derselben wird man vielleicht ungewöhnlicher wünschen, aber die Ausführung, und besonders die beyden Hauptstellen, die eine im Dur, die andere im Moll, wo der obligate Violoncell mit festgehaltener Figur so ausgreifend moduliert — verdient unbedingtes Lob und zeigt den wahren Meister in der Composition ausser, als im Spiel. Die Begleitung ist leicht, doch nicht ganz ohne Interesse. — Das Stück ist in derselben Haltung, auch für die Violine, und zwar mit Begleitung blos des Pianoforte oder auch einiger Instrumente, zu haben. Ref. hat es auch so, nämlich für Violine und Pianoforte versucht, und gefunden, dass es da allerdings verliert, doch aber ein gut unterhaltendes Stück bleibt. Die Bearbeitung, sollte sie auch nicht vom Verf. seyn, ist mit Einsicht gemacht.

2. *Grand Trio concertant pour trois Flûtes, comp. par G. Gabrielsky.* Oeuvr. 33. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)
2. *Grand Trio.* Oeuvr. 34. desgleichen.

Es ist wohl sonderbar, grosse Trios für drey Flöten — für dies Instrument, das nach der Tiefe hin so enggegränzt ist — zu schreiben; als wenn man etwas Bedeutendes blos mit hellen Farben malen wollte. Indessen, wer etwas Gutes zu sagen hat, kann es wohl auch einmal in enger und unbequemer Form, wenn gleich nicht so vollständig und frey, wie sonst; es wird auch nicht eben selten der Fall, dass drey Bekannte mit ihren Flöten zusammen zu treten Lust haben — welchen man ja entgegenkommen kann; und endlich, da jetzt bey Orchestermusik die Flöte — besonders wo man nur Eine anwendet — fast nur in der Höhe benutzt, damit aber der Spieler genöthigt wird, diese ganz vorzüglich auszubilden; im Trio hingegen man gezwungen ist, von der Tiefe häufigen Gebrauch zu machen; so kann, dies zu üben, von dieser Seite auch für die Praxis von gutem Nutzen seyn.

Hr. G. hat nun in diesen beyden Trios wirklich etwas Gutes zu sagen gehabt, und hat es auf eine Weise geordnet und ausgesprochen, dass ein geübter, erfahrner Componist, und auch ein geschickter Flötist, nicht zu verkennen ist. Seine Musik ist nicht ohne Belebtheit und unterhaltend, meist gefällig und heiter, gut zusammenhängend, und für die Spieler, besonders für den ersten und zweyten, zum Theil in einem Maasse concertierend, wie selber im Concert. Doch kann man darum beyde Trios nicht geradezu schwer nennen; was nämlich jetzt schwer heisst. Den Hauptgedanken möchte man hin und wieder etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen; was die Harmonie anlangt, so wird Niemand zu grosse Ansprüche machen, hier, wo die Mittel, solche zu erfüllen, so sehr beschränkt sind. In nicht wenigen Stellen, namentlich auch der langsamern Sätze, nimmt sich schon die geschickteste Zusammenstellung der drey Flöten, wie man sie hier findet, recht gut aus und giebt ein dem Ohre wohlthuendes Ensemble. — Liebhaber werden sich daher mit diesen beyden Compositionen angenehm unterhalten und nützlich beschäftigen.

Druckfehler in No. 49 S. 716 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung ist zu lesen Frédéric st. Frédéric und S. 716 Ha Phillas st. Hr. Phillips.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. Nº. 7. 1820.

Olympie, tragédie lyrique, en trois actes, imitée de Voltaire, parolee de Dieulafoi et Briffaut, musique de Spontini.

Dass die dramatische Poesie der Franzosen nur unvermischte Gattungen geduldet, dass die äussere Form derselben bey ihnen strengeren Regeln unterworfen ist, als bey allen übrigen Völkern der neueren Zeit, davon lernt selbst ein Deutscher die Nothwendigkeit begreifen, sobald ihm Gelegenheit geworden ist, sich der Macht der Gewohnheit zu entziehen und dem romantischen Ungeschmacke entfremdet zu werden, der in den letzten dreyssig Jahren so manches grosse Genie der Deutschen verunstaltet hat und ohne welchen die wahre innere romantische Poesie, zu welcher diese Nation durch die Tiefe ihres Gemüths vor allen übrigen neueren Völkern berufen und auserwählt zu seyn scheint, wahrscheinlich in ihrer höchsten Vollendung ausgebildet werden mag wurde

Ich bin also weit entfernt, den Franzosen aus ihrer Abgeschlossenheit der Gattungen und aus der Beobachtung der Regeln, denen diese sich anpassen müssen, ein Verbrechen zu machen; im Gegentheile (und ich nehme keinen Anstand, dies Geständniss hier öffentlich abzulegen) dünkt es mich jetzt, nachdem ich eine Reihe von Jahren unter ihnen gelebt habe, als ob diese Unvermischtheit der Stoffe, so wie die Regeln, welchen derselbe unterworfen ist, in der Natur der Sache begründet liegen

Dagegen finde ich jedoch die Erscheinung um so auffallender und zugleich dem guten Geschmacke der Franzosen um so Hohn sprechender, dass sie diejenigen dramatischen Poesie, die sie tragédie lyrique nennen und welcher ich ein für alle Male den Namen *tragische Oper* beygelegt habe, allen den Ungeschmack aufpfropfen, welcher die deutsche romantische Poesie entstellt

Diese Bemerkungen fliessen mir unwillkührlich aus der Feder, im Augenblicke, wo es meine Absicht ist, in der musikal Zeitung über die Oper *Olympie* Bericht abzustatten, ein dramatisches Produkt, auf welches sich, mehr als auf jedes andere neuere Erzeugniss der Pariser grossen Oper, jene Bemerkungen vorzugsweise anwenden lassen.

Wenn ich bey der Analyse dieser Oper ausführlicher zu Werke gehe, als es bisher selbst bey ausgezeichneten, oder wenigstens bey merkwürdigen dramatisch-musikalischen Erzeugnissen von mir geschehen ist; so wird mich die Berühmtheit des Componisten, der durch seine Anstellung in Berlin für Deutschland noch ein höheres Interesse gewinnt, so wie die, wenn gleich nur bedingte Wichtigkeit des Werkes, und endlich das grosse Aufsehn, welches die ersten sieben Vorstellungen desselben in Paris gemacht haben, verbunden mit den höchst streitigen und widersprechenden Urtheilen, zu welchen dasselbe Veranlassung gegeben, in den Augen meiner Leser hinlänglich entschuldigen

Der Text der Oper *Olympie* ist bekanntlich nach dem Voltaire'schen Trauerspiele gleichen Namens bearbeitet. Da dies Stück verhältnissmässig in Deutschland noch unbekannter seyn dürfte, als in Frankreich, wo dasselbe vollkommen in Vergessenheit gerathen ist, so halte ich es um so nöthiger, hier eine kurze Inhaltsanzeige desselben zu liefern, als die Oper selbst gänzlich aus dem Trauerspiele entlehnt, oder vielmehr nur eine Abkürzung desselben ist.

Nachdem sich nach Alexanders Tode ihre Generale desselben in seine Staaten getheilt haben, begeben sich Cassander, Sohn des Antipater und nunmehriger König von Macedonien, und An-

tigonus, dem ein Theil der asiatischen Provinzen zu Theil geworden sind, nach Ephesus, ersterer, um im dortigen Tempel der Diana Sühnopfer für die von ihm an Alexander und seiner Gemahlin Statyra verübten Morde darzubringen und sich in die daselbst gefeyerten grossen Mysterien einweihen zu lassen, letzterer, um im besagten Tempel ein Schutz- und Trutzbündniss mit Cassander zu schliessen.

Allen unbewusst, lässt Cassander Olympien, Alexandere und Statyrens Tochter, welche von ihm aus dem Gemetzel, welches letztere das Leben gekostet, gerettet worden ist, im Tempel zu Ephesus unter einem fremden Namen erziehen. Olympie hielt Cassandre, als ihren Retter, ohne den Mörder ihrer Eltern in ihm zu kennen, und Cassandre will Olympien heirathen, um sich durch ihren Besitz auf dem Throne Macedoniens zu befestigen. Antigonus allein ahnt die Herkunft Olympiens; um sich über seinen Verdacht aufzuklären, verlangt er von Cassandre, dass ihm dieser das junge Frauenzimmer zum Geschenke machen möge. Cassander sucht der Anforderung anfangs auszuweichen, erklärt dann aber gleich darauf im Tempel, dass er Olympien zu seiner Gemahlin bestimmt habe, und noch an demselben Tage die Verbindung mit ihr vollziehen werde. Antigonus sinnt auf Mittel, sich dem Vorhaben Cassandres zu widersetzen und Olympien sogar selbst in seine Gewalt zu bekommen.

Die Ceremonie nimmt ihren Anfang. Die Einsegnung des neuen Ehepaars ist durchs Loos einer Priesterin zugefallen, die sich seit funfzehn Jahren dem Dienste der Diana gewidmet, und während der ganzen Zeit in grosser Abgeschiedenheit von den übrigen Priesterinnen gelebt, auch sich vor den Augen des Volks möglichst verborgen zu halten gesucht hat. Sie weigert sich, das ihr obliegende Amt zu vollziehen. Gezwungen, die Gründe dieser Weigerung zu erklären; gibt sie sich dem Hierophanten und den Priestern und Priesterinnen zu erkennen: es ist Statyra, Alexanders Gemahlin! Cassandre hat sie nur verwundet, nicht getödtet; sie hat sich darauf unerkannt nach Ephesus in den Tempel der Diana geflüchtet. Aber der heilige Gebrauch des Tempeldienstes vermag nicht gestört zu werden: Statyra muss sich wider Willen entschliessen, dem von Cassander dargebrachten Sühnopfer vorzustehen und seine Verbindung mit Olympien einzusegnen.

Olympie erscheint, um sich von der Priesterin zu der bevorstehenden Ceremonie vorbereiten zu lassen. In der unter beyden statt findenden Unterredung beginnt Statyra, Olympiens Herkunft zu ahnen; im nemlichen Augenblicke erscheint der Hierophant und kündigt an, Antigonus habe dem Volke und dem Heere zu vernehmen gegeben, Olympia sey die Tochter Alexandre des Grossen. Letztere erfährt jetzt, dass Cassandre, ihre künftige Gemahl, der Mörder ihres Vaters und ihrer Mutter ist!

Cassandre erscheint. Er will auf Olympien zueilen und sie in seine Arme schliessen. Sie schaudert zurück. Statyra tritt vor und entschleiert sich; Cassandre erkennt die Gemahlin Alexandres in ihr und steht, wie vom Blitze getroffen. Er sucht sich zu entschuldigen und fährt, um Statyrens Herz der Verzeihung zu öffnen, die Rettung Olympiens an. Aber Statyra bleibt unerschütterlich, und auch Olympia erklärt, dass sie ewig auf die Hand Cassandres Verzicht leisten werde. Letzter eilet in Verzweiflung ab, droht aber, sich mit den Waffen in der Hand den Besitz Olympiens erzwingen zu wollen.

Jetzt tritt Antigonus auf. Er bietet sich Statyren zum Rächer gegen Cassander an und bittet um die Hand Olympiens. Diese soll sich erklären; sie gesteht, dass sie Cassandern noch immer habe, ob sie ihm gleich auf ewig entsage.

Antigonus und Cassander ziehen mit ihren Kriegern zum Kampfe gegen einander aus, und streiten um den Besitz Olympiens. Cassander siegt. Er dringt in den Tempel und sucht Olympien auf. Statyra hält sich und ihre Tochter für verloren; sie ersticht sich, befiehlt aber noch im Tode, Olympia solle dem Antigonus ihre Hand reichen.

Statyrens Leichenbegängniss soll vollzogen werden. Der Holzstoss ist angezündet. Antigonus erscheint, um, dem Befehle Statyrens zufolge, die Hand Olympiens zu empfangen. Diese stellt sich auf die Stufen des Altars, neben welchem der Scheiterhaufen errichtet ist, um der Asche ihrer Mutter die gewohnten Todtenopfer darzubringen. Dann richtet sie folgende Worte an Cassandern:

Toi, Prêtre d'Olympie, et qui ne dus pas l'être,
Toi, qui me conservas par un cruel arrêt,

Digitized by Google

Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours,
Toi, qui m'as tant chérie, et pour qui ma foiblesse
Du plus fatal amour a senti la tendresse;
Tu avois mes lâches feux de mon âme banni:
Apprends . . . que je t'adore . . . et que je m'en punis
Cendres de Statira, recevez Olympie!

stösst sich den Dolch ins Herz und wirft sich in den Schriterhaufen.

Aus vorstehender kurzen Inhaltsanzeige werden meine Leser von selbst abnehmen, dass in dieser Voltaire'schen Tragödie mehr äussere Handlung vorhanden ist, als vielleicht jedes andere klassische Trauerspiel der französischen Bühne aufzuweisen haben dürfte. Da die Franzosen (und ich lege dies Geständniss hier unverholen und mit Freuden ab) zu kunstgebildet sind, als dass ihnen, wie wohl hin und wieder den Deutschen, der ärmliche mechanische Verkehr und die körperliche Betriebsamkeit der dramatischen Personen ein Erstes und Einziges seyn sollte, so ist vielleicht diese überhäufte Handlung Ursache gewesen, dass das Trauerspiel *Olympie* bey seiner ersten Erscheinung eine kalte Aufnahme gefunden hat und nach kurzer Zeit gänzlich vom Theater verschwunden ist. In dieser Hinsicht möchte der Ausspruch, den das französische Publikum über diese Tragödie gethan hat, vollkommen gerecht und ohne Widerruf seyn.

Aber, frage ich, hätte die tiefe, kräftige Leidenschaftlichkeit, die in derselben vorhanden ist, nicht hinreichenden Ersatz für jene überhäufte äussere Handlung gewähren, ich frage, hätte nicht das lebhafte, höchst verständig geordnete, ja, meisterhaft entwickelte dramatische Interesse dieser Tragödie nicht einigen zu üppigen Auswüchsen der scenarischen Handlung die Wege halten sollen? Darüber einen Ausspruch zu thun, darf ich mir, der ich Deutscher bin, mir, der ich noch dazu jede künstlerische Bildung irgend einer Nation nicht für zufällig, sondern für durchaus nothwendig und dem inneren Geiste derselben für vollkommen entsprechend halte, unter keiner Bedingung zugetrauen. Ich muss im Gegentheile offen gestehen, dass es, nach meiner Meynung von Vermessenheit zeigen würde, wenn man den Franzosen, welche vorzugsweise verständig-witzig gebildet sind, aus ihrer Hinneigung zur rhetorischen Declamation einen Vorwurf machen und verlangen wollte, dass sie an deren Statt die gemüthvoll-poetische Darstellung, die aber mit ihrer inneren Bildung in offenbarem Widerspruch stehen müsste, setzen sollten.

Es ist merkwürdig, dass Voltaire dies, gemüthvollste und kräftigste, obgleich im französischen Sinne eben klassischeste seiner Trauerspiele in einem Alter von beynahe siebenzig Jahren gezeichnet hat. Sey es, dass das Studium der englischen dramatischen Literatur, oder Ueberdruss an der so häufig genossenen und selbst so häufig hervorgebrachten rhetorischen Gattung, oder (was noch unendlich merkwürdiger für die Psychologie des Menschen seyn würde) der gewöhnliche mit dem herannahenden Alter eintretende Uebergang aus dem einem Zustande in den entgegengesetzten (hier nämlich aus dem geistreichen in den gemüthvollen, statt dass sich sonst wohl bey poetischen Personen das Gegentheil zu ereignen pflegt) die Ursache von dieser poetischen Umkehr oder Wiedergeburt Voltaire's gewesen seyn mögen, immer bleibt das Trauerspiel *Olympie* eine sehr interessante Erscheinung im psychologischen Leben dieses Schriftstellers. Ja, es liesse sich vielleicht nachweisen, dass der ultra-witzige Voltaire in dem letzten Viertel seines Lebens eine offenbare Hinneigung zur Romantik in sich verspürt habe, und dass die Tragödie *Olympie* als ein unwillkührlicher Ausdruck überfliessender Gemüthlichkeit angesehen werden müsse. Möchte es zur Bestätigung dieser Behauptung mehr bedürfen, als jene merkwürdige Stelle aus der Vorrede der *Olympie* anzuführen, in welcher er der Beichte und dem Klosterleben das Wort redet und welche wörtlich also lautet: Il a quelquefois dans le cloître je ne sais quoi d'attendrissant et d'augusta. La comparaison entre le silence de ces retraites et le tumulte du monde, entre la piété paisible qu'on suppose y régner et les discordes sanglantes qui désolent la terre, émeut et transporte une âme vertueuse et vertueuse.

Ja, auch eine ästhetische Wiedergeburt scheint sich um diese Zeit in Voltaire ereignet zu haben, wenn er in derselben Vorrede folgende merkwürdige Erklärung von sich gibt: Il est à croire que c'est cette crainte du ridicule, (nämlich dass sich das Publikum über die blos äussere Handlung einer Tragödie, wenn derselben die innere Bedeutsamkeit fehlte, lustig machen könnte) qui a presque toujours resserré la scène françoise dans le petit cercle des dialogues, des monolo-

Digitized by Google

gies et des ridés. Il nous a manqué de l'action; c'est un défaut que les étrangers nous reprochent dont nous avons à peine nous corriger.

Voltaire sandte das Trauerspiel *Olympie* im Manuscript an einen seiner Freunde, man sagt, an d'Alembert, mit der Bemerkung, er habe das Stück in sechs Tagen verfertigt. Dieser antwortete, er sey der Meynung, der Dichter habe am liebsten nicht aufstehen sollen. Voltaire schrieb zurück, auch glaube er keineswegs, alles wohl gemacht zu haben. So ward *Olympie*, wahrscheinlich zu ihrem Nachtheile, von neuem umgearbeitet.

Endlich ward das Stück am 14ten März 1764 auf dem Theater Français aufgeführt. Es erhielt, wie schon oben gesagt, nur massigen Beyfall und ward etwa sechs oder sieben Male vorgestellt, dann aber bey Seite gelegt. Seit der Zeit ist es nie wieder auf dem Theater erschienen. Die Gründe der kalten Aufnahme, welche das Stück erfuhr, habe ich bereits oben angeführt. Die Franzosen, in deren kunstliebender Bildung sich damals auch noch nicht der leiseste Anklang von poetischer Gemüthlichkeit offenbarte, konnten dem Verfasser die Neuerung, die er mit der inderen Grundlage dieser dramatischen Poesie unternehmen wollte, auf keine Weise verzeihen. Von dem Stücke ist späterhin nichts im Andenken des Publikums geblieben, als folgende vortreffliche Verse, deren letztere besonders ein fast sprichwörtliches Glück gemacht hat. Der Hierophant ungt zu Statyren, wann diese ihre Verwunderung darüber bezeigt, dass Cassander seine Verbrechen abgeläugnet hat und ihrer entnehmt werden ist:

Hélas! Tous les humains ont besoin de clémence.
Si Dieu n'pardonnait pas à la seule innocence,
Qui viendrait dans ce temple encenser les autels?
Dieu fit, du reporter la vertu des mortels

Auf mich hat immer das kecke, kräftige Gemälde, welches Antigonus von Alexander entwirft, einen lebhaften Eindruck gemacht:

Ce rebelle? Il peut Vos ordres abattre
Frégate-t-il où Dieu l'assassin de Clitus,
Du grand Parménion le bourreau sanguinaire,
Ce superbe insensé, qui, l'épée en mer,
Au rang du fils des Dieux nous bien reprocq,
Et se déshonora pour se faire adorer?

Die obenangeführten Eigenthümlichkeiten, welche vor sechzig Jahren dem Beyfalle des Voltairischen Trauerspiels nachtheilig gewesen sind, haben jetzt gerade Veranlassung gegeben, dass man auf dessen Bearbeitung für die grosse Oper bedacht gewesen ist. Einige unbedeutende Aenderungen in der scenarischen Vertheilung abgerechnet, welche sich aus der Natur der Dinge ergeben, sind die Bearbeiter, mit Ausnahme der Katastrophe, dem Originale treu geblieben. Diese war schon ehemals, als blos äusserer Theatercoup (wofür das Pariser Publikum den freywilligen Tod Olympiens gehalten hatte), ein Hauptgegenstand des über das Trauerspiel ausgesprochenen Verdammungsurtheils gewesen. Wahrscheinlich glaubten die Bearbeiter, auch die grosse Oper, obgleich ihrer Natur nach dem äusseren Scenen-Mechanismus huldigend, werde um so mehr Antheil an jener ursprünglichen Entwickelung des Voltaire'schen Stücks nehmen, als mehrere andere Opern, zum Beyspiele *Dido*, sich gerade auf dieselbe Weise endigen. Somit haben sie nichts Nothwendigeres thun zu müssen geglaubt, als dem Stücke einen andern Ausgang zu geben.

Denjenigen Lesern der musikalischen Zeitung, welche meine darin enthaltenen Artikel einer mehr als flüchtigen Aufmerksamkeit würdigen, wird erinnerlich seyn, dass ich bereits vor anderthalb Jahren, bey meiner ersten Erwähnung der damals schon bevorstehenden Aufführung der *Olympie*, die Schwierigkeit geahnet habe, welche sich den Bearbeitern sowohl, als dem Fortsetzer, in Betreff der Entwickelung der Oper darbieten dürfte. Mich dünkte damals, und ich glaube auch jetzt noch, dass, zum Beyspiel, Mozart in keine Aenderung des Voltaire'schen Schlusses gewilligt, sondern diesen vielmehr zu einem grossen Finale verarbeitet haben würde, ohne dabey auf die Nothwendigkeit der Maschinerie auf dem grossen Operntheater Rücksicht zu nehmen.

Ohne meinen Lesern von den vielfältigen Aenderungen, welche dieser Schluss vor der ersten Aufführung erlitten hat und von denen eine unaufhörlich auf die andere gefolgt ist, Nachricht zu geben, will ich nur anzeigen, wie die Oper am Tage der ersten Vorstellung geendigt hat. Im Augenblicke, wo Cassander den Tempel stürmte, um sich Olympiens zu bemächtigen, ist auch nicht Statyra. Die Erde erbebt, Wolken bedecken die Scene, und durch sie hindurch sah man ein Gespenst, das Alexandern vorstellte; mit einem

Giftbecher schreiten und Olympien annehmen, sie solle sich durch den Tod den Verfolgungen Cassanders entziehen. Dann entstand Nacht, die handelnden Personen verschwanden, die Wolken verzogen sich nach und nach und zeigten endlich Alexandern im Tempel des Ruhms, wo Statyra und Olympia, die auf Wolken schwebend in die Lüfte stiegen, von ihm aufgenommen wurden.

Ich glaube, meinen Lesern in ihrem Urtheile über diese im doppelten Sinne aus der Luft gegriffene Entwickelung nicht vorzugreifen zu brauchen: sie werden auch ohne mein Zuthun diese Apotheose für den allerlächerlichsten Theatercoup halten, der je von einem französischen Dichter ausgebrütet worden ist und der selbst den geistvollen deutschen Erfindungen ähnlicher Art die Spitze bieten dürfte. Den Umstand, dass Statyra und Olympia gar nichts gethan haben, um unter die Götter versetzt zu werden, also der Apotheose ganz unwürdig sind, will ich hier gar nicht einmal in Erwägung bringen.

Es scheint, als ob selbst die vollendete, ich möchte sagen, die erstaunungswürdige Ausführung dieser letzten Decoration dem Publikum keinen Ersatz für die höchst jämmerliche dramatische Entwickelung, die durch sie nothwendig gemacht worden ist, dargeboten hat. Denn schon bey der zweyten Vorstellung waren abermalige Aenderungen mit diesem bereits unzählige Male veränderten Schlusse gemacht worden. Urtheilen meine Leser von der Einsicht und dem Verstande, welche dabey obgewaltet haben! Statyra erscheint sich jetzt nicht mehr auf der Bühne, sondern zu dem Ende stürzt sie in eine Art Pavillon oder Tempelcapelle, auf deren Schwelle dann kurz nachher bey geöffneten Thüren die todter Leichnam gesehen wird. Alexander übersiedelt nicht mehr die untere Bühne, sondern erscheint im oberen Hintergrunde in den Wolken, Olympien winkend, und diese trinkt kein Gift mehr, sondern sinkt beym Anblicke ihrer sterbenden Mutter todt zu Boden. Die Apotheose gabt vor wie nach von Statten. Diese Schluss ist bey allen bis jetzt gegebenen Vorstellungen beybehalten worden.

Nach dieser ausführlichen Inhaltsanzeige des Textes der *Olympia*, die ich darum dem deutschen Publikum schuldig gewesen zu seyn glaube, weil diese Oper nicht allein in Berlin, sondern vielleicht auch auf allen grösseren Theatern Deutschlands gegeben werden dürfte, will ich zur Beurtheilung der Musik selbst übergehen.

Wenn es gleich keines Beweises bedarf, dass die Harmonie nicht blos eine dienende Sklavin der Melodie ist, sondern vielmehr mit letzterer eine gemeinschaftliche Regierung im Reiche der Töne ausübt; so ist doch wenigstens die Wahrheit über allen Zweifel erhaben, dass die Melodie der Geist des musikalischen Gesetzes und die Harmonie der Buchstabe ist, durch welchen dieser Geist dargestellt wird und äussere Kraft und Vollziehung erhält. Es bleibt daher ausgemacht, dass weder der einen noch der andern dieser beyden Mächte ein Vorzug zugestanden werden könne und dass, um ein ganz vollkommenes Gleichgewicht unter beyden einfrecht zu erhalten, weder die Melodie, noch die Harmonie vorherrschend seyn müsse.

Wenn, wie ich mir schmeichle, dieser musikalische Grundsatz eine mathematische Gewissheit in sich schliesst; so kann ich nicht umhin zuzugestehen, dass Hr. Spontini, der stets der Harmonie, insofern nämlich diese von ihm als eine Opposition der Melodie betrachtet worden ist, eine ausschliessliche Herrschaft über letztere zugestanden hat, besonders in dieser neuen Composition dem Buchstaben des musikalischen Gesetzes unterthäniger gewesen ist, als dem Geiste desselben. Lässt sich etwa dieser Buchstabe durch Mühe und Beharrlichkeit erlernen, während der Geist allein eine Eingebung des allmächtigen und unerklärbaren Genies ist? Die Beantwortung dieser Frage thut es eben so wenig Noth, als der Anwendung derselben auf Herrn Spontini, da meine geistvollen Leser sich beyder Geschäfte von selbst unterziehen werden.

Ohne dem ausgezeichneten Talente des besagten Componisten zu nahe zu treten, lässt sich, selbst zur wuedigen Anerkennung seines Verdienstes, die Wahrheit als entscheidend behaupten, dass derselbe weniger vom Geiste der musikalischen Darstellung, als von der äusseren Macht, das buchstäbliche Gesetz derselben in Ausübung zu bringen, durchdrungen ist. Hr Spontini besitzt, mit einem Worte gesagt, mehr das Talent, die gegebenen Massen zu verarbeiten, als das Genie, jene Massen aus nichts zu erfinden: er ist Gestalter, aber nicht Schöpfer; das verständige Talent der Anordnung trägt bey ihm über das geistige Genie der Erfindung den Sieg davon.

Google

Wohl ohne ich, dass viele deutsche wahrhafte Musikkenner in Betreff dieses Urtheils über Hrn. Spontini stillschweigend mit mir einerley Meynung seyn durften; aber wohl weiss ich auch, dass wenige derselben Gelegenheit gehabt, noch wenigere aber Muth genug besessen haben mögen, ein solches Urtheil dreist und ohne Hehl vor dem grossen Publikum auszusprechen.

Mir wohnt eine zu hohe Verehrung für den musikalischen Sinn derjenigen Nation inne, der ich selbst angehöre, als dass ich mir das Verdienst allein zuschreiben sollte, in der *Vestalin*, dem einzigen, aber auch prächtig glänzenden Diamante in die musikalischen Krone des Componisten, mehr künstliche Gestaltung, als künstlerische Erfindung entdeckt zu haben. Ja, mich dünkt sogar, als ob schon längst von mir die meisten der Melodieen, oder (wenn dieses Wort in dem gegebenen Falle unpassend scheinen sollte) das Themata in der *Vestalin* für nichts weniger als neu und original anerkannt worden seyn müssten.

Dieses allgemeine Urtheil über Hrn. Spontini lässt sich auch im besonderen auf die neue Composition seiner *Olympia* anwenden: vom wahrhaften tiefeindringenden, schöpferischen Genie kein Funken, aber in jeder einzelnen Note Beweise eines denkenden, ordnenden und reflectirenden Verstandes, ausgerüstet mit allen Hülfsmitteln der Kunst und Erfahrung.

Zusammenstellung, Opposition ist die hervorragende Seite des Spontinischen Talents. Darf es daher verwundern, dass er in mehrstimmigen Gesangstücken, besonders in Chören, wo ihm die Natur der Dinge Elemente zur Opposition an die Hand gibt, das Vortreffliche leistet, dagegen aber stets der Darstellung der einen und ungetheilten Empfindung, welche der bezeichnende Charakter der Arie ist, unterliegt? Diese Eigenschaft des Componisten hat sich in der *Olympia* deutlicher als je vorher in ihm entwickelt, und ist auch hier deutlicher als in der *Vestalin* und *Ferdinand Cortez* von dem ganzen Pariser Publikum anerkannt worden.

Jedes einzelne der verschiedenen Gesangstücke der Oper besonders durchgehen zu wollen, würde eine unnütze Mühe seyn, da ich die Partitur eben so wenig selbst zur Hand habe, als ich sie meinen Lesern zum Beweise meines Urtheils vor Augen zu legen vermag. Es muss mir also genügen, hier bloss einige Nummern namhaft zu machen, übrigens aber über die ganze Musik nur ein allgemeines Urtheil zu fällen.

(Die Fortsetzung im nächstfolgenden Blatte.)

Nachrichten.

Warschau, im Januar. Auch uns wurde endlich das Glück zu Theil, die weltberühmte Sängerin Signora Catalani zu hören. Sie gab vier Concerte im grossen Saale des hiesigen Rathhauses, welches über 600 Personen fasst, die ersten drey für sich, das vierte zum Vortheile des hiesigen Armeninstituts. Das Eintrittsbillet kostete jedes Mal 30 Gulden polnisch oder 5 Thlr. Doch war der Saal immer — und das letzte Mal gedrängt voll. Sie sang die Arien und Variationen u. s. w., welche alle schon in dieser Zeitung zu oft genannt und gewürdiget worden sind, als dass ich nöthig hätte, sie wieder herzuzählen; am meisten schien sie die staunenden Verehrer ihres Gesanges durch die Variationen auf das Rodesche Thema zu entzücken, welche sie in den zwey ersten Concerten vortrug, und in dem zweyten sogar auf Verlangen wiederholte, wiewohl ihre Kenner das Kunst durch ihr *Son regina* mehr befriediget wieder. Noch nie ist wohl eine Künstlerin in Warschau mit so viel zuvorkommenden Ehrenbezeugungen von dem hiesigen hohen Adel aufgenommen worden, als Madame Catalani. Selbst dass sie den Saal des Rathhauses erhielt, der bis jetzt nur zu ausserordentlichen Festen, welche die Stadt zu geben veranlasst ist, bestimmt war, nun gleichsam zum Concertsaale einweihte, war eine Begünstigung für sie. Die Warschauer Blätter sind voll Lobpreisungen dieser Künstlerin; doch rannte man sich ins Ohr, dass diejenigen nicht Unrecht hätten, die da meinten, dass das Wort bey ihr todt sey, und dass es wohl vielmehr für den wahrhaft guten Gesang ein Verlust seyn möchte, wenn diese Art zu singen viele Nachahmerinnen finden sollte. Ohne im Theater auch für einen geringeren Preiss, wie es von vielen erwartet wurde, hören zu lassen, verliess sie am 4ten Januar Warschau, um nach Lemberg zu reisen, wurde jedoch durch die strenge Kälte genöthigt, nach Warschau zurückzukehren. Sie kündigte nun zwar noch ein Concert in dem Zarthea-

gen an, welches sie wieder in demselben Saale und für denselben Preiss geben wollte, wiederrufte es aber nach einigen Tagen, weil sich der erwartete Zulauf um Billets zu 5 Thlr. nicht finden wollte, und verliess Warschau. Doch erlaubte sie einem gewissen Hrn. Pomeranski, der sich einen Schüler Baillots nennt, in ihrem dritten Concerte sich hören zu lassen, aber trotz der Empfeldungen, die er von einigen seynwollenden Kennern hatte, missfiel er, da er sich keineswegs als Virtuos erwies. Er gab hierauf ein eigenes Concert, welches wenig benehmt war und welches auch kaum bessere Meynung von ihm bewirkte.

Seit einiger Zeit sprechen unsere öffentlichen Blätter viel über Hrn. Kurpinski, welcher mehre Opern componirt hat, wodurch einige neuere Freunde Veranlassung genommen haben, eine Ehrenmedaille für ihn prägen zu lassen. Ob ihm diese Ehre, wie andere meynen, vielleicht zu frühzeitig und wohl hauptsächlich auch deshalb erwiesen sey, weil er ein Pohle von Geburt ist, lasse ich dahingestellt seyn. Durch Verwendung derselben Freunde hat er vor kurzem den Titel eines königlich polnischen Kapellmeisters von Sr. Maj. dem Kaiser Alexander und unserm Könige erhalten. Das hiesige Tageblatt, welches die Personen nennt, auf deren Kosten die Ehrenmedaille für Hrn K. geprägt worden ist, und welches seine Verdienste rühmt, sagt unter anderm, dass seine Klavierschule, unter dem Titel *Wykład systematyczny Muzyki* (systematische Auseinandersetzung der Musik) ein Werk sey, dessen sich andere Nationen nicht rühmen könnten. Diese Klavierschule ist jedoch blos eine unvollständige Uebersetzung der Pleyelschen, mit einigen Beyspielen aus der Cramerschen, und enthält ausserdem nichts neues als eine Vorrede, mit einer Erklärung der Harmonie, wodurch sie aber keineswegs erklärt wird, und einer Anweisung, wie Triolen gespielt werden sollen, wenn der Bass einfache Achtel etc. hat. Eigentlich, wie sie nicht gespielt werden können, wenn sie andere ihre Eigenschaften als Triolen, das heisst 3 gegen 2 (wo nur 1 immer der Zusammenschlag mit beyden Händen seyn muss, und nicht auch 3) nicht verlieren sollen. Das bedeutendste an dieser Klavierschule ist der vielversprechende Titel, dem aber das Werk selbst nicht entspricht. Als Componist besitzt Hr. K. allerdings Talente. Ueber seine und andere hier gegebene Opern werde ich Ihnen später Nachricht mittheilen.

Recension.

Grosse Sonate für das Pianoforte — — von Joh. Nep. Hummel 3tes Werk. Wien, bey Steiner u. Comp. (Fr.

Fast eben so, wie in neuester Zeit durch Beethoven die Orchestersymphonie — zwar nicht, wie man oft sagt, zu einer neuen Gattung umgeschaffen worden, aber zu der bisherigen eine neue Art gewonnen, und dies vornämlich dadurch, dass sie, der Erfindung und Ausführung nach, nach allen Seiten hin sehr erweitert, und in ihr der Phantasie ein Uebergewicht und viel freyerer Spielraum zugestanden worden, so dass diese sonst streng begränzte Gattung in dieser ihr neu zugefalleten Art, was den Geist und das Wesentliche der Haltung und Ausarbeitung anlangt, jener Gattung nahe gebracht worden, die schon früher Phantasie hiess und bis dahin nur immer Einem Instrumente und Einem Spieler bestimmt war; fast eben so ist in den letzten Jahren die Klaviersonate durch einige geist- und besonders phantasiereiche Meister mit einer neuen Art und in den Hauptsachen, auf dem nämlichen Wege, auch zu dem nämlichen Ziele, bereichert, und damit zugleich der Klavierspiel wie mit Gewalt angegriffen und zu einer Ausbildung genöthigt worden, wie sie bis dahin kaum bey den grössten Virtuosen gefunden wurde. Wir bemerken nicht erst zu sagen, dass Beethoven auch hier von entscheidendem Einfluss gewesen ist; dass Maria v. Weber eben hier vieles gewirkt hat; und dass der treffliche Künstler, von welchem hier zunächst zu reden ist, sich auch in dieser Art als grossen, heerführenden Meister gezeigt, ja, in gewisser Hinsicht, nach dem Urtheil nicht Weniger, eben hier die Mitbewerber alle sogar besiegt hat.

Hat er dies aber irgendwo, so hat es in dieser, in jedem Sinne des Worts grossen Sonate. Die Gedanken, nur erst an sich, gleichsam nackend angesehen, sind würdig, ungewöhnlich, bedeutend und ansprechend; der Ausdruck und Charakter durchaus edel, und, mit eben so

viel Geist und Geschmack, als Maas und Erfahrung festgehalten, innerhalb der Gränzen vom Pathetischen bis — nach der einen Seite hin, zum Zartesten, nach der andern, zu vollem (nicht fakkerndem) Feuer und grosser Kraft. Die Ausarbeitung ist ganz meisterhaft; ohngeachtet der grössten Breite überall eng zusammengefasst, und genau symmetrisch in allen Theilen gegen einander; ohngeachtet seltener Kunst und bewundernswerther Solidität, nirgends und nicht im Geringsten steif oder gezwungen; dabey bietet sie einen wahren Schatz an neuen Figuren, Lagen und harmonischen Wendungen, so dass eben dies (die Ausarbeitung) der Punkt ist, wo, wenigstens nach des Rec. Urtheil, diese Sonate allen drei andern ihrer Art vorzuziehen seyn möchte. Hierzu kömmt, dass alles, wie bey jedem einem wahren Klaviermeister zu erwarten, wahre Klaviermusik bleibt, nichts z. B. nach Orchester- oder Violinquartettenart geformt und aufgestellt, wiewohl eben so vollstimmig und in allen Stimmen so regelmässig fortschreitend gedacht, dass auch bey allem der sicherste und bester Effect des Instruments — freylich eines tüchtigen — berücksichtigt ist. Dagegen macht es an den Spieler überaus grosse, man dürfte sagen, ungehörte Forderungen, und, manche springende Figuren bey Seite, möchte diese Sonate wohl die schwierigste von allen bis jetzt existirenden seyn. Wenn darüber viele, sonst wirklich ausgezeichnete Kenner und Freunde der Musik, und auch wackere Klavierspieler, die aber nicht fast ihr ganzes Leben diesem Instrumente haben hingeben können oder mögen — wenn diese darüber seufzen sollten: so lässt sich nichts dagegen einwenden; aber gerechte Klage darüber führen können sie nicht, denn es steht hier schlechterdings nichts Schweres, nur um schwer zu seyn, nichts Künstliches, nur um künstlich zu klingen, nichts Sonderbares, nur um aufzufallen: es wird mit jedem Schweren, Künstlichen, Sonderbaren wirklich etwas ausgesagt, und etwas, das auf andere, auf leichtere und bequemere Weise sich entweder gar nicht oder doch nicht so gut hatte aussprechen lassen. Erstaunen aber möchte man über die Fortschritte des Klavierspiels überhaupt, wenn man siehet, dass so etwas dem Publikum zugemuthet werden kann; gibt man auch gleich vorläufig zu, was hierbey allerdings zuzugeben ist.

Nach dieser Darlegung unsers Urtheils über dies Werk im Allgemeinen, braucht es nur weniger Zeilen über das Besondere. Es beginnet mit einem gewaltigen *Allegro* aus Fis moll, C-takt, 45 Seiten lang, das noch besonders durch vieles Eigene in den Ligaturen und Bindungen, so wie durch originelle und höchstwirksame Modulationen sich auszeichnet. Ein *Largo con molt' espressione* aus H moll, Dreyvierteltakt, 7 Seiten lang, folgt, und ist eben so reich, als neu und ausdrucksvoll figurirt. Ein *Vivace*, aus Fis moll und Fis dur, C-takt, 15 Seiten lang, schliesst und wechselt mit pikanten Melodieen und feurigen Bravourstellen.

Das Werk macht zugleich den fünften Heft des *Museums für Klaviermusik*, das Hr. Steiner in Wien herausgibt, aus, und das bisher nur wahre Musterwerke, und von der verschiedensten Art geliefert hat. Es ist sehr schön gestochen.

Wir wünschen den ganz ausgezeichneten Klavierspielern, die dies Werk vollkommen bezwingen können, zu dieser Acquisition Glück, und dem Klavierspiele selber, wenn solcher Bezwingerin viele seyn sollten.

Kurze Anzeige.

Danse cosaque favorite avec Introduction et Variations pour le Pianoforte, par Ferd. Ries. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Die Introduction beträgt eine ganze — Seite. Der Tanz ist artig, doch schwerlich nationel-kosakisch. Die Variationen, neun an der Zahl, sind munter, mannichfaltig in den Figuren, ziemlich leicht auszuführen: die letzte hat eine kleine Coda. Ist auch alles Manufacturwaare, so verräth sie doch den geschickten, gewandten Manufacturisten, der besonders auch die Muster kennt, nach welchen so eben am häufigsten gegriffen wird, und der sich diesen aufs willigste bequemt, bis er dann einmal zwischendurch auch einmal das Fabrikgebäude verschlossen lässt, und aus der Studierstube herausstritt als wahrer Künstler, mit einem Werke, wie vor kurzem z. B. mit seiner zweyten Symphonie.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. **N°. 8.** 1820.

Olympie, tragédie lyrique, en trois actes, imitée de Voltaire, parodie de Dieulafoi et Briffaut, musique de Spontini.

(Beschluss aus No 7)

Die Ouverture, welche, nach einigen wenigen Einleitungstakten im langsamen Zeitmasse, in ein Allegro übergeht, führt ein etwas bizarres, aber recht interessantes Thema auf eine künstliche Weise durch. Bekanntlich hat Hr. Spontini erst acht Tage vor der Aufführung mit der Composition dieser Ouverture begonnen, und daher mag es kommen, dass das hiesige musikalische Publikum, welches an diesem Tonsetzer eine so grosse Eile nicht gewohnt ist, in derselben das schwächste Musikstück der ganzen Oper zu erkennen geglaubt hat. Mich aber dünkt im Gegentheile, die Ouverture der *Olympia* sey eine der originellsten Stücke dieser Oper. Ich möchte ihr nur den Vorwurf einer zu grossen Kürze machen. Doch steht zu erwarten, dass der Componist, von dem einstimmigen Tadel, welchen man über diese Ouverture ausgegossen hat, an sich und seinem eigenen Werke irre gemacht und daher wahrscheinlich nächstens eine andere Einleitungssymphonie schreiben wird.

Von den merkwürdigsten in der Oper befindlichen Arien werden eine von Olympien (worin sie das Glück beschreibt, welches sie darüber empfindet, Cassandern, ihrem Retter und Wohlthäter, anzugehören), eine von Antigonus, während der Krönung Statyrens, und zwey von Statyren (die erste bey ihrer Erscheinung im Rechthaine der Diana, um diese für die Weigerung, Cassandere Sühnungs- und Hierophafeyen zu verrichten, um Vergebung anzuflehen, und die zweyte, wenn sie abendselbst die Gottin zur Rache gegen Cassander anruft), angezeichnet. Mit Ausschluss von Olympiens Arie, welche ein verständliches, dem Ohre gefälliges, aber zugleich ein nichts weniger, als neues Thema hat, gehören die drey übrigen Arien zu jener Klasse Singstücke, bey das der Hörer in den Ausruf ausbrechen möchte: Töne, nichts als Töne und abermals Töne! Man hört diese Stücke an, verliert sich in den Tönen derselben und hat am Ende eben so wenig gehört, als das Auge sieht, wenn es auf eine weite und gänzlich kahle Ebene gerichtet wird. Was die Arie des Antigonus anbetrifft, welche mit den Worten *Vaici les enseignes sacrées*, beginnt; so ist der Componist sogar von einem ihm befreundeten Journale eingeladen worden, sie, als gänzlich verfehlt, von neuem zu componiren.

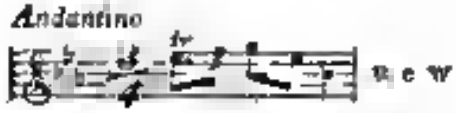
Vortheilhafter als diese Arien zeichnet sich das Duett zwischen Cassander und Olympia aus, welches eigentlich eine Fortsetzung von Olympiens Arie ist. Aber auch hier findet man neben vielem Verständlichen, auch viel bereits Gehörtes. Der erfreulichste Theil der Oper, das heisst alle diejenigen Chöre, welche in den hier allgemeinen historischen Gang des Stückes eingreifen und nicht dem dramatischen Interesse desselben zur Grundlage dienen, beginnt im ersten Aufzuge mit der Scene des Tempels, wo Cassander entführt und mit Olympien verbunden werden soll. Hier stösst man auf mehre mit Tänzen untermischte Chöre, die sich durch Lebendigkeit, Frische und selbst durch Erfindung ganz vorzüglich auszeichnen, und nebst denjenigen des dritten Aufzugs, wo Statyre im Lager des Antigonus gekrönt wird, unstreitig die glänzendste Seite der ganzen Oper ausmachen: es ist unmöglich, mit musikalischen Farben, welche durchaus nur scenarisch und ganz und gar nicht dramatisch sind, einen wohlthätigeren Effekt hervorzubringen. Die Harfenbegleitung, welche einigen derselben beygegeben ist, erhöht den Reiz, welchen diesen glänzenden Stücken eigenthümlich

angehört. Auch der Contrast ist vom Componisten im dritten Akte sehr verständig benutzt worden: der Chor, mit Tanz vermischt, der Statyrehs und Alexanders Ruhm besingt, wird durch einen Boten unterbrochen, der dem Antigonus die Annäherung Cassanders an der Spitze einer siegreichen Heeresmacht verkündigt. Nachdem Antigonus in einer kurzen Scene, den übrigen unbemerkt, seine Bestürzung zu erkennen gegeben hat, beginnen Chor und Tanz von neuem, und contrastiren auf eine sehr interessante Weise mit der Aengstlichkeit, in welcher Antigonus fortwährend begriffen ist.

Will man auf die Bedeutung der Situation, so wie auf die Intention des Componisten Rücksicht nehmen, so ist unstreitig das Finale des ersten Aufzugs der wichtigste Theil der Oper. Priester, Volk, Krieger frohlocken, Cassandre und Olympie sind voll Entzücken, die Priesterin, welche die heilige Handlung verrichten soll, naht herbey. Statt aber auf die Neuzuvermählenden den Segen der Götter herabzuflehen, wendet sich letztere gegen Cassandern, hebt den Schleyer auf und flucht in ihm ihrem eigenen und dem Mörder Alexanders. Cassandre erkennt Statyren und steht wie vernichtet; Olympie, Priester und Volk begreifen nichts von dem Fluche, den Statyra über Cassander ausspricht und geben ihr Erstaunen über die Unterbrechung und Entheiligung der gottesdienstlichen Handlung zu erkennen. Diese Scene ist vom Componisten zu einem grossen Finale verarbeitet worden. Er scheint auf dasselbe sichtbar grossen Fleiss verwendet, also auch damit eine grosse Anforderung an den Tag gelegt zu haben. Es thut mir leid, gestehen zu müssen, dass ich darin mit dem besten Willen nichts anders als einen Wechsel von bloss mechanisch auf einander folgenden hohen und tiefen Tönen, meistens im Einklange und gänzlich entblösst von aller Andeutung und Ausführung einer eigenthümlichen geistigen Themas gefunden habe. Dies mit mein Urtheil über dieses Finale; ich gebe es für mein eigenes, für ein individuelles, also für kein untrügliches. Täuscht mich mein Gefühl, oder werde ich von meiner mangelhaften musikalischen Erkenntniss im Stiche gelassen; so kann dem Werthe dieses Musikstücke durch die persönliche Ansicht, welche ich hier ausspreche, durchaus kein Abbruch geschehen. Historisch will ich noch berichten, dass dies Finale von den sehr wenigen hiesigen Journalen, die sich zu Gunsten der *Olympie* erklärt haben, für ein Meisterstück gehalten worden ist; aber die historische Wahrheit legt mir auch die Pflicht auf, zu gestehen, dass die unberühmteste aller deutschen schöngeisterischen Zeitschriften von diesen Journalisten nicht einmal sogenannte musikalische Correspondenznachrichten aufnehmen würde.

Mögen es hiermit der kritischen Andeutungen über die Singstücke der Oper *Olympie* genug seyn. Vielleicht werde ich dereinst, bey noch vertrauterer Kenntniss mit dem Werke, deren bisherigen Vorstellungen, eben an der Zahl, ich sämmtlich beygewohnt habe, an das Einzelne erschöpfenderes Urtheil zu fällen im Stande seyn.

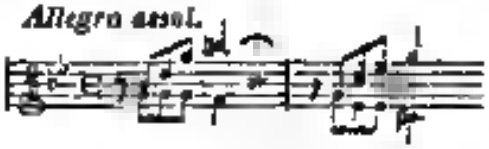
Es bleibt mir jetzt noch übrig, von den Tanzmelodieen der Oper zu reden. Unbesorgt darüber, ob man mich der Satyre beschuldigen oder meine diesfallsige Aeusserung für den Ausdruck aufrichtiger Meynung gelten lassen werde, gestehe ich ohne Hehl, dass mir, nach den mit Tanz begleiteten Chören, die Balletmusik der Oper *Olympie* das Reizendste und Vollendetste des ganzen Werks zu seyn scheint. Nicht um einzelne dieser Melodieen auszuzeichnen, die alle gleich vortrefflich erfunden und gleich vortrefflich ausgeführt sind, sondern blos um aufs Gerathewohl die erste die beste namhaft zu machen, will ich diejenige anführen, welche folgendergestalt anhebt.



Wer da weiss, dass die Tänze auf dem Pariser grossen Operntheater den wichtigsten Theil der theatralischen Darstellung ausmachen und dass die blosse Singmusik desselben, ohne ihr nicht Tanz und Maschinerie zur Seite, selbst den Spott der Pariser in einem hohen Grade erregen würde, dem wird die Sorgfalt, welche Hr. Spontini auf die Ballette seiner Oper verwandt hat, nicht am unrechten Orte angebracht zu seyn scheinen.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, von dem Recitative der *Olympie* zu reden. Es dürfte keinem deutschen Musikkenner unbekannt seyn, dass gerade der Dialog, insofern sich in diesem die mancherley Verstandes-Collisionen deutlicher zu erkennen geben, als in den Arien, Duetten etc., — die, selbst gegen des Dichters Wissen und Wil-

len, lyrisch werden, weil sich in ihnen mehr oder weniger eine auf den höchsten Grad gesteigerte leidenschaftliche Einheit aussprechen muss, — denjenigen Theil einer Oper ausmacht, dem Hrn. Spontini's Talent am meisten gewachsen ist. Jene Verstandes-Collisionen müssen natürlich mehr auf dem Witze, als in der poetischen Einheit begründet seyn, und somit sind hier alle Hülfsquellen, welche die analytische *) Instrumentirung an die Hand gibt, vollkommen an der rechten Stelle. Die Sitte, den Dialog allenthalben obligat vom ganzen Orchester begleiten zu lassen, durfte freylich ohne grosse Mühe als durchaus nozweckmässig erklärt werden können; man beantelte nur auf den einzigen Uebelstand dabey aufmerksam zu machen, dass diese Art der Begleitung jeder Phrase, ich möchte fast sagen, jedem Worte einen Ausdruck gibt, den sie unmöglich haben können und durchaus auch nicht haben dürfen, weil sich sonst alle Bedeutung in und durch sich selbst zerstören würde. Aber diese Sitte ist in der hiesigen grossen Oper einmal zur Richtschnur angenommen und Hrn. Spontini ist gerade der Componist, der sie mit dem grossten Erfolge ausübt. Wird gleich durch diese Art des Accompagnements, welches sich bey heftigen, leidenschaftlichen und trotzigen Stellen vielleicht über die Gebühr häufig in folgenden und den ähnlichen Figuren vernehmen lässt.



u. s. w.

dem Ausdruck der Rede fortwährend eine zu gesteigerte, zu gewaltsame Bedeutung gegeben; so gewinnen dagegen diejenigen Stellen, welchen ihrer Natur nach vorzugsweise eine witzig-analytische Tendenz innewohnt, an extensivem Ausdrucke. Solche Stellen finden sich in der Oper *Olympie* sehr häufig. Ich will eine derselben, die mir vorzugsweise vortrefflich zu seyn scheint, ausführlicher anzeigen und das deutsche Publikum im voraus darauf aufmerksam machen. Da, wo Antigonus im ersten Akte Cassandern über Olympien auszuforschen sucht, richtet er im Voltaire'schen Stücke folgende Rede an ihn:

Souffrez que je demande une jeune étrangère
Qu'aux murs de Babylone enleva votre père,
Elle est entre mes mains, accordez-moi le prix
De mes heureux travaux, pour vous même entrepris.
Votre père, dit-on, l'avait persécutée,
J'aurai soin qu'en ma cour elle soit respectée.
Son nom est Olympie

Diese in der Oper buchstäblich beybehaltenen Worte, bey welchen Antigonus den Cassandee scharf ins Auge fasst, werden ausser von den vier Geigeninstrumenten von einem aushaltenden Fagotte begleitet. Dieses Accompagnement drückt Antigonus Hinterlist und verfängliche Absicht so vollkommen aus, dass ich bey allen Aufführungen der Oper mit freudiger Ungeduld auf dieses Recitativ gewartet habe und jedesmal von demselben aufs neue entzückt worden bin.

Die Bemerkungen, welche ich bis jetzt über Hrn. Spontini's Manier, die Recitative zu begleiten, gemacht habe, veranlassen mich, hier zum Schlusse meiner Anzeige noch einige Worte hinzuzusetzen, welche sich im allgemeinen auf die Instrumentirung dieses Componisten beziehen. Den Sinn des Worts Accompagnement meint Herr Spontini nicht poetisch zu nehmen, das heisst, er versteht ihn nicht so, als ob dasselbe der Melodie stets untergeordnet, mit dieser einen Weg gehen und sie begleiten, nicht aber bey jedem Schritte ihr widerstreben müsse, sondern diesem Componisten scheinen vielmehr Melodie und Begleitung gleichsam eine musikalische constitutionelle Monarchie zu seyn, wo erstere das Recht

*) Schon mehr als einmal bin ich bey den verschiedenen Mittheilungen über musikalische Gegenstände, welche ich den öffentlichen Zeitschriften einverleibt habe, gewillt gewesen mich, um die Natur der poetischen und witzigen Compositionen kennbar zu machen der philosophischen Kunstwörter synthetisch und analytisch zu bedienen, Furcht, man möchte mich der Pedanterie beschuldigen, hat mich bisher von dieser Neuerung abgehalten. Heute belege ich diese Furcht und werde von nun an jedesmal wo ich nöthig habe, den absoluten Unterschied jener beyden Compositionsarten darzustellen, die bezeichnenden Kunstausdrücke gebrauchen. Musiker und Componisten vom Handwerke werden den Sinn derselben ahnen, wenn ihnen die philosophischen Terminologien auch fremd seyn sollte; und wer die Liebhaber anbetrifft so müssen es diese mir Dank wissen, dass ich ihnen eine Erklärung erspare, deren Gegenstände sie ohnehin kein Interesse abgewinnen können.

Digitized by Google

hat, Gesetze vorzuschlagen und letztere das Recht, diesen Gesetzen zu widersprechen. So zeigt sich das Accompagnement des Hrn. Spontini stets als Opposition, und daraus mag immer, in witziger Hinsicht, eine unterhaltende mechanische Abwechselung für Gehör und Reflexion hervorgehen. Aber dürfte dadurch auch der poetische Ausdruck, das heisst die nothwendige Einheit des Gemüthes erreicht werden? Ich zweifle!

Zum Schlusse dieser Anzeige möge noch der Decorationen und der Aufführung der Oper mit ein paar Worten Erwähnung geschehen.

Schon aus meinen früheren Anzeigen von der bevorstehenden Darstellung dieser Oper habe ich der ausserordentlichen Kosten gedacht, deren Verwendung das Gouvernement gut geheissen hatte. Die Oberintendanz dieses Theaters scheint allerdings die Absicht gehabt zu haben, die Vorstellung der *Olympia* zu einem Meisterstücke künstlerischer und scenarischen Pompes zu machen. Ersteres konnte sie nicht unmittelbar bewirken; die Sorge dafür lag dem Componisten ob und die Administration scheint in dessen Gelingen auch nicht das leiseste Misstrauen gesetzt zu haben. Desto ungemessenere Aufopferungen hat sie von ihrer Seite an Decorationen und Kleidung gemacht. Der ersten sind fünf, die sich freylich an innerem Werthe nicht gleichkommen. Die Scene hebt mit einer Art von Vorhofe, von Propyläen des Dianentempels zu Ephesus an. Diese Decoration ist mit allen denjenigen Attributen geschmückt, welche der Art von heiligen Gebäuden bey den Griechen eigen zu seyn pflegten. Ein Portieus, der die Ansicht auf den Tempel gewährt, ist, um die Ansicht auf eine grössere Menge von Gegenständen darzubieten, gekrummt dargestellt worden. Wahrscheinlich ergibt sich aus diesem Umstande für die Decoration die Art von optischer Beschränkung, welche ihr, trotz der Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die sie darstellt, eigen zu seyn scheint. Die zweyte Decoration ist ein prächtiger Vorhang, der niedergelassen wird, um ein Tempelgemach zu bilden, wo Olympia den Cassander empfängt. Dieser Vorhang ist von der zweyten Vorstellung an mit einem unscheinbareren vertauscht worden, wahrscheinlich um durch diesen Contrast der folgenden Decoration einen desto grösseren Effekt mitzutheilen. Die dritte Decoration stellt den Tempel selbst vor. Abgerechnet das zu vielen Lichts, welches über dieselbe verbreitet ist, muss diese Decoration wirklich ein Meisterstück der Perspektiv-Malerey genannt werden. Ich weiss nicht, ob die Anzahl der Säulen dieses Tempels mit derjenigen übereinkommt, welche sich in dem alten, als siebentes Wunderwerk der Erde berühmten Dianentempel befanden; nur so viel ist mir bekannt, dass das Auge eine unübersehbare Menge derselben gewahr wird. Die vierte Decoration ist, nach meiner Meynung, die weniger effektvollste, obgleich vielleicht weder die schwächste in der Zeichnung, noch die verfehlteste in der Ausführung. Sie stellt den Rachehain der Diana dar, in welchen sich Statyra begibt, um die Göttin wegen des von ihr gestörten Tempeldienstes um Vergebung anzuflehen. In der Natur der Sache liegt, dass auf diese Decoration nur schwache Lichter aufgetragen werden konnten. Dadurch sind aber die auf derselben dargestellten Gegenstände, welche die von Apollo und Diana ausgegangenen Rachehandlungen enthalten, dergestalt in Dunkel verhüllt worden, dass man Mühe hat, sie zu unterscheiden. In diesem Haine spielt der ganze zweyte Aufzug. Der dritte Aufzug enthält die fünfte und letzte Decoration, nämlich das Lager des Antigones, wo Statyra gekrönt wird. Hat sich diese nicht mehr auf der Bühne erstreckt, hat man sich gezwungen gesehen, an der rechten Seite des Theaters eine Art von Halle oder Kapelle anzubringen, in welche sich, wie wir bereits oben in der Analyse des Stücks gesehen haben, Statyra bey der Annäherung des Cassander flüchtet, um sich darin zu entleiben. Diese Halle kann, da Priester und Priesterinnen in derselben aus- und eingehen, nichts anders als ein Zubehör des Tempels seyn. Der Tempel hat sich also bis weit vor die Stadt hinaus erstreckt, das heisst, bis dahin, wo das Lager des Cassander befindlich ist? Zu solchen lächerlichen Unwahrscheinlichkeiten ist die Administration gezwungen gewesen, um einer vermeinten Lächerlichkeit, nämlich dem Selbstmorde Statyrens auf der Bühne, auszuweichen! Der Effekt dieser Decoration verliert durch den Triumphbogen, der in der Mitte der Bühne angebracht ist und die Aussicht auf den hinteren Vorhang zu sehr versteckt. Mich dünkt aus diesem Grunde die Erfindung dieser Decoration gänzlich verfehlt. Auch die Darstellung der vielen Zelter und des übrigen Kriegszubehörs verliert sich zu sehr ins

Kleinliche und gewährt durchaus keinen grossen Totaleffekt.

In Betreff des scenarischen Pompes ist die Administration vielleicht noch verschwenderischer zu Werke gegangen, als mit den Decorationen. Sämmtliche Kleidung ist von der höchsten Frische und von wahrhaft blendendem Glanze. Antigonus erscheint im dritten Akte auf einem Elephanten, der durch seine ungemeine Aehnlichkeit, eben weil diess eine gänzlich unstatthafte Täuschung bewirken soll, dem wahrhaft gebildeten Zuschauer widerlich erscheinen muss. Der Wagen, welcher Statyren und Olympien herbeyführt, dürfte leicht das prächtigste Meuble des ungeheuren Magazins der grossen Oper seyn. Das will viel sagen!

Habe ich noch nöthig, von der Vollendung der Ballette zu sprechen? Gaedel hat sich in Erfindung derselben übertroffen, und selbst Herr Spontini scheint diesen Theil seines Werks als den wichtigsten beurtheilt zu haben, denn die Ballet-Chöre sind, wie schon oben gesagt, unstreitig die besten Musikstücke der ganzen Oper.

Von der Aufführung zu reden, habe ich, als die unangenehmste Seite meiner Berichterstattung, bis an's Ende verschoben. So lange ich nicht mit dem Wasser der Seine auch Vergessenheit meiner bisherigen menschlichen und musikalischen Natur eingetrunken, ist es mir auch bey dem redlichsten Willen nicht möglich, an den Gesangleistungen der grossen Oper Vergnügen zu finden, noch weniger aber dieselben vortheilhaft zu beurtheilen. Alles, was mich die menschliche Nachsicht, zu welcher ich mich so gern erheben möchte, zu thun verstattet, ist, zu erklären, dass die grosse Pariser Oper ein französisches Erzeugniss und blos für Franzosen berechnet ist, dass ein Ausländer, besonders wenn sich diese den französischen Kunst- und musikalischen Ansichten entweder nicht fügen wollen, oder nicht fügen können, kein Urtheil darüber zu fällen berechtigt sind. Was den Gesang der Madame Branchu anbetrifft; so ist es in der That zu bedauern, dass das vortreffliche Organ und die bewunderungswürdige mechanische Sicherheit der Ausführung dieser Frau nur immer plastisch erscheinen und auch nicht den leisesten Hauch von Gemüthlichkeit und wirklicher Seele verrathen. Ihr Spiel, dem die französischen Journalisten eine tiefe tragische Bedeutung zugestehen, ist mir nie anders, als ebenfalls plastische Formalität erschienen, der noch ebendrein sehr häufig Grazie und Anstand abgehen. Madame Branchu spielt Statyra, eine Rolle, welche von den Verfassern zur ersten in der Oper erhoben worden ist. Dérivis stellt den Antigonus vor. Auch dieser Sänger besitzt ein sehr vortheilhaftes Organ; aber sein Gesang ist (denn so will es einmal die Sitte der grossen Oper) mehr ein Gebelfer, als eine Reihenfolge von melodischen, angenehmen Tönen. Madame Albert hat die *Olympie* zu Dem Grossen abgetreten; die sauerliche Stimme der letztern ist fast noch unangenehmer, als der Ueberrest des ehemals so ungemein kraftvollen und frischen Organs der Mad. Albert. Nourrit spielte den Cassander. Ich begreife und sah schon öfterer angemerkt, dass die ungemein helle, sehr reine und sehr richtige Stimme dieses Sängers den Franzosen gefallen muss, aber einem deutschen oder italienischen Ohre erscheint sie eben ihres zu hellen Klanges wegen, in welchem sich blos der körperliche Ton, entblösst von aller geistigen Zuthat der Gemüthlichkeit kennbar macht, höchst ungeniessbar. Von seinem Anstande und von seinem Spiele will ich diesmal schweigen.

Dies möchten etwa die wichtigsten der künstlerischen Bemerkungen seyn, zu welchen mir die Oper *Olympie* Veranlassung gegeben hat. Ihre ungewöhnliche Ausdehnung wird sowohl von dem Interesse, welches dieses neue Produkt dem Hrn. Spontini vor seiner Aufführung auf sich gezogen, als von dem Rufe, den sich der Componist durch seine *Vestalin* erworben hat, entschuldigt werden. Ich schliesse diese Anzeige mit einigen Bemerkungen über die Aufnahme, welche diese Oper bisher erfahren hat.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine zu heftig gespannte Aufmerksamkeit sich endlich für das unangenehme Gefühl, welches sie zu begleiten pflegt, an dem Gegenstande, der sie erregt hat, zu rächen strebt, besonders wenn letzterer nicht alle die Erwartungen erfüllt, zu welchen die Umstände, unter welchen er erscheint, berechtigen. Dieser Fall ist leider nur zu sehr mit der Oper des Herrn Spontini eingetreten! die theilweise Schwäche des Werks hat dem Publikum erlaubt, sich durch eine mehr als kalte Aufnahme für den ungeheuchelten Anschub, den die Vorstellung derselben zu unzähligen Malen hat erfahren müssen, so wie für die Zögerung des

Componisten und für dessen immerwährende Aenderungen der schon festgesetzten Stücke, Rache zu nehmen. Aber wahrscheinlich haben sich auch politische Rücksichten in das Urtheil über die *Olympia* gemischt; denn die offenbar gehässige Weise, mit welcher alle constitutionellen Journale, als deren Hauptorgan Herr Jouy anzusehen ist, von demselben reden, erscheint zu unschicklich, als dass man sie für den Ausdruck einer unparteyischen Meynung nehmen könnte. Das Räthsel dürfte gelöst werden, wenn man bedenkt, dass Hr. Jouy der Dichter der *Vestalin* und des *Ferdinand Cortez* ist, und dass Hr. Spontini diesmal den Text eines andern Dichters componirt und mit der Wiederherstellung des Königthums angefangen hat, royalistisch so werden. Grunde genug, jener Partey Veranlassung zur Unzufriedenheit zu geben. Dass übrigens Herr Spontini in preussische Dienste tritt, scheint wirklich gar keinen Einfluss auf das Schicksal der Oper ausgeübt zu haben, wenigstens hat ihm, was wirklich Verwunderung erregen muss, kein einziges öffentliches Blatt auch nur den leisesten Vorwurf aus diesem gethanen Schritte gemacht.

Der Beyfall, welchen *Olympia* erhalten hat, ist in der That so kalt gewesen, dass schon bey der zweyten Vorstellung die Einnahme, mit Einschluss der Abonnements, keine vollen 3000 Fr. betragen und sich bey den folgenden Vorstellungen noch immer vermindert hat. Die Administration hat sich genöthigt gesehen, um das Haus zu füllen, mit vollen Händen Freybillets zu vertheilen. Ueberdem verursacht jede Vorstellung eine ausserordentliche Ausgabe von 800 Franken. Dazu die 160000 Franken gerechnet, welche die Decorationen und Kleidung gekostet haben sollen, so wie 6000 Franken für verfertigte und nachher durch die von dem Componisten immerwährend gemachten Aenderungen unbrauchbar gewordene Copien, und man wird begreifen, dass die Administration einen bedeutenden Verlust an dieser Oper erleiden muss.

Im Begriffe, diese Anzeige auf die Post zu geben, erfahre ich als ganz gewisse Wahrheit, dass die Vorsteher der Oper *Olympia* abermalige Veränderungen mit derselben, besonders mit dem Schlusse vornehmen wollen und dass die Vorstellungen aus diesem Grunde bis auf weiteres ausgesetzt worden sind. Was dürfte noch am Ende aus dem Kinde werden?

Nachrichten.

Carlsruhe, Ende Januars. Unser langes Schweigen in diesen für die Bewahrung reiner Kunstansichten und Grundsätze so wirksamen Blättern möge uns nicht als Unachtsamkeit, noch als Verstummniss ausgelegt werden. Wir haben nicht aufgehört, mit ruhigem Blicke die mancherley Erscheinungen des Augenblicks in dem hiesigen Kunsttreiben zu verfolgen, zu verknüpfen, Ursachen aufzusuchen, um in Vergleichung mit dem übrigen Deutschland von einem allgemeineren Standpunkte aus zu bemerkenswerthen Resultaten zu gelangen. Wir dürfen uns aber auf unsere früheren Berichte in diesen Blättern vom Jahre 1817, No. 22 und 25 etc. und vom Jahre 1818 beziehen, in welchen wir so ziemlich eine allgemeine Uebersicht des hiesigen musikalischen Kunstzustandes geliefert, und damit auf eine längere Zeit genug gethan zu haben glaubten. Denn es wird sich, wenn nicht ausdrücklich, doch in der Behandlung jener Berichte unsere Ansicht ausgesprochen finden, dass es sich nicht gezieme, die musikalische Zeitung mit flüchtigen Einzelnheiten anzufüllen, und dass der Ablauf einer längern Zwischenraums erforderlich sey, um dem Beobachter eine Ausbeute für das allgemeine Interesse zu liefern.

Während wir nun bedacht waren, bey einiger Musse den Lesern dieser Blätter mit einer kurzen Uebersicht des Ganges, den die hiesige Kunstbildung unterdessen genommen, mehre Betrachtungen vorzulegen, die insofern mit dem Lokalen zusammenhängen, als sie zum Theil dadurch veranlasst wurden, finden wir uns angeregt, einen Vorfall aus der Tagesgeschichte einstweilen zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, der auf die vom Hrn. Concertmeister Fesca im Jahre 1819 componirte Oper *Cantemire* Bezug hat, und dem wegen mancher Seltenheit, wegen der Componten die ihn veranlasst, und über deren Schönheit das deutsche Publikum vielleicht ein sehr günstiges Urtheil fällen wird, endlich wegen seiner Wich-

tigkeit selbst in mancher Beziehung für die deutschen Theaterdirektionen, ein allgemeines Interesse nicht fehlen kann.

Die Aufführung der Oper ward auf den Anfang März d. J. bestimmt. Nachdem nun die Rollen seit ungefähr acht Tagen ausgetheilt waren, glaubte Hr. Weixelbaum, welchem die erste Tenorpartie übertragen war, mit sich im reinen zu seyn, dass diese Musik nicht zu singen sey, und verlangte, ohne vorher sich von dem Compositeur, oder wenigstens aus der Partitur Aufklärung, die er vielleicht nöthig hatte, verschaffen zu wollen, vom Hrn Kapellmeister Danzi in Gegenwart mehrer anderer Herren, ein Zeugniss, dass besonders die Tenorarien gar nicht zu singen seyen. Die Kenntnisse und das Ehrgefühl dieses Kapellmeisters liessen es nicht zu, diesem Ansinnen Gehör zu geben und Herr Weixelbaum erhielt die Erklärung von ihm, dass er ein solches Zeugniss um so weniger geben könne, als er selbst die ganze Oper und folglich auch die Tenorpartie bey dem Herrn Concertmeister am Klavier penna viste durchgesungen habe. Dies war von Hrn. Danzi nicht anders zu erwarten; indess haben sich Liebhaber angeboten, dem Hrn Weixelbaum die ganze Tenorpartie auf Verlangen vorzusingen.

Wir enthalten uns jeder weiteren Erläuterung dieser für sich selbst genug sprechenden Thatsache und werden übrigens Gelegenheit haben, der unparteyischen Redaction dieser Blätter, wenigstens eine dieser unsangbaren Arien mitzutheilen und ihr zu überlassen, davon einiges in einer Beylage dem Publikum vorzulegen.

Bemerkenswerth bleibt es aber, mit welchen seltsamen Schwierigkeiten oft Kunstprodukteure zu kämpfen haben, die für das Theater bestimmt sind, und dass hierin wohl mehr, als man glaubt, ein wesentlicher Grund zu suchen ist, warum unsere Theater so wenig gelungene Operawerke aufzuweisen haben, indem die besten Künstler sich gerne von diesem Tummelplatz der Kabale und Leidenschaft entfernt halten, und ihn denen überlassen, die geschmeidiger den Launen und Eitelkeiten zu fröhnen verstehen, die sich mit den Anforderungen der wahren Kunst, wenn sie je davon wissen, leicht abfinden, und sich so der Gunst des Augenblicks bemächtigen.

Bemerkenswerth bleibt es, wenn man diesen einzelnen Vorfall mit manchem andern in Verbindung bringt, wie weit es zum Nachtheil der Kunst führen kann, wenn ein einzelnes höchst einseitiges Talent auf der Bühne, durch falschen Glanz und vermeintliche Unentbehrlichkeit allmählig so seiner Willkühr gross gewachsen, sich seiner Sphäre enthebt und die Kunst nach seiner Wahl regeln will, wenn Sänger und Sängerinnen glauben und glauben dürfen, jede Oper sey wegen ihnen und nicht sie der Oper wegen da, und daher jede Musik verschmähen, die ihnen nicht Raum bietet, ihr altes Flittergold eines kümmerlich gesammelten Kunstprunks auslegen zu können, mit welchem sie das Publikum zum hundertsten Male immer wieder zu blenden gedenken. Wichtig endlich für die Theaterdirektionen wird es bleiben, bey diesem Anlass aufs neue zu bedenken, wie dieses Unwesen allenthalben immer weiter um sich greift, wie sie von den Anmassungen und der dunkelhaften Willkühr so mancher Subjekte in ihrem besten Willen gehemmt, und immer mehr in die Enge getrieben werden, bis sie zuletzt nothgedrungen durchgreifen, weil alles Zusammenwirken am Ende aufhören würde.

Wir werden in den Betrachtungen, die wir nächstens zu liefern gedenken, auf das hier angedeutete ausführlicher zurück kommen und zugleich das Mittel erwähnen, von dem sich nach unserer Ansicht allein eine dauerhafte Abhülfe für die Zukunft versprechen lässt.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den 5ten wurde zum ersten Male gegeben: *Die Hottentotin*, Vaudeville in einem Aufzuge von M. Tonelli (d. i. Mitternt). Der Inhalt des Stücks ist wenig bedeutend; das Spiel muss solche dramatische Kleinigkeiten heben, und that es hier besonders bey der trefflichen Darstellung der angeblichen Hottentotin (Dem. Joh. Eunike), des Barön von Schwelm (Hrn. Devrient), seiner Gemahlin (Mad. Eunike), und des Grafen Nelkenstern (Hrn. Stieb). Ausser der trefflichen Ouverture vom königl. Kammermusikus Herrn Schneider, gefielen besonders die Cavatine der Florentine (Dem. Eunike): *Mögen wie uns wohl bewachen* u. s. w., ihr Gesang: *Kaima tatschi* u. s. w. und des Barons Lied: *In jedes Landes Brauch und Sitte* u. s. w.

Den 7ten hatten wir im Theater Gelegenheit, das treffliche Spiel des Herrn W. A. Mozart

des jüngern Sohnes des unsterblichen Componisten, auf dem Fortepiano öffentlich zu geniessen. Er spielte ein von ihm gesetztes Concert aus Es, und das von Hummel componirte *Rondo brillant*, und begleitete die von Mad Schulz gesungene Arie von Mozart: *Non temer amato bene*. Er ist bekanntlich ein Schüler von Albrechtsberger und Vogler, aber der Geist seines Vaters ruht auf ihm; sein präciser Anschlag, die bewundernswerthe Beweglichkeit der Finger und das ausdrucksvolle Spiel rechtfertigten vollständig die grossen von ihm erregten Erwartungen.

Den 12ten gab das Theater zum ersten Mal: *Die Müller*, komisches Ballet in einem Akte, für das hiesige Theater arrangirt vom königl Solotänzer Hrn Hoguet, Musik von H. W Telle, Sohn des Balletmeisters. Das Ballet war voll Leben und Komik, und die Musik mit gutem Erfolg nach der französischen Balletmusik gearbeitet; daher gefiel das Ganze, und wird sich öfterer Wiederholungen erfreuen.

Den 22ten gab Hr A. Schulz, königl. Kammermusikus und erster Violinist, Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royal York zur Freundschaft. Schon öfters hat der geschätzte Künstler in demselben Locale zur musikalischen Unterhaltung beygetragen und wir freuen uns, öffentlich rühmen zu können, dass auch dieses unter der Direktion des Hrn. Musikdirektor Seidel und des Kammermusikus Hrn Hennig sen. seinen Zweck nicht verfehlte. Er spielte mit Beyfall sein Concert von Viotti und ein Adagio und Polonoise für die Violine. Auch die Symphonie alla Turca mit Janitscharenmusik von A. Romberg, das Adagio und Polonoise für die Basposaune von A. Neithardt, geblasen vom königl. Kammermusikus Fr. Belke, das Doppelconcert für Flöte und Oboe von Fr. Westenholz, geblasen von den Kammermusikern L. Horzitzky und Griebel jun. und die Phantasie für das Pianoforte mit Orchester und Chor von L. van Beethoven erwarben sich viel Beyfall. Die Partie des Pianoforte führte Hr Adolph Ernst und die Chöre einige Mitglieder des Singinstituts des Hrn. Ernst sen. an, dessen Tochter, Schülerin des königl Sängers, Hrn. Tombolini, eine Scene und Arie aus Rossini's *Turco in Italia* und mit Dem. Fischer ein Duett von Pavesi trefflich sang.

Den 24sten gab der königl. Schauspieler Hr Heinrich Blum Concert. Er sang im ersten Theile eine Arie aus Rossini's hier noch nicht gegebener Oper: *La gazza ladra*, und im zweyten Theile mit Dem. Eunike und Hrn. Stümer die Solopartieen des Frühlings und Sommers aus Haydn's *Jahreszeiten*. Da wir selten Gelegenheit haben, diesen herrlichen Darstellungen zu hören, so verdient der geschickte Sänger doppelten Dank für die treffliche Ausführung.

Den 29sten gab Hr Freyenhagen von Rosenstern seine zweyte musikalische Abendunterhaltung, unter der Direktion des Hrn Concertmeister Möser. Er trug darin das Concert von Hummel aus C dur auf dem Fortepiano trefflich vor. Auch die übrigen Gegenstände, eine Arie von Rossini, gesungen von Dem. Ernst, ein Adagio und Rondo für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, gesetzt und geblasen von Hrn. Horzitzky, gefielen.

Bremen. Seit dem hiesigen Musikfeste am 13ten und 15ten Oct wurden hier den Musikfreunden mehre schöne Kunstgenüsse zu Theil, obgleich nicht so ausgezeichnete und zahlreiche, als in manchen früheren Wintern. So hörten wir den Klavierspieler Hrn Mozart und die Sängerin Signora Marinoni. Hr. Mozart, der jüngere Sohn des berühmten Meisters, als Musiklehrer in Lemberg lebend, (sein älterer Bruder lebt in Mayland) kam von einer Besuchreise zu seiner jetzt an den Staatsrath Nissen in Kopenhagen verheiratheten und daselbst wohnhaften Mutter zu uns. Er gab ein Concert im hiesigen Schauspielhause, worin er ein Pianoforteconcert seiner Composition mit grosser Gewandtheit und Präcision vortrug. Seine Compositionen, wenn auch den Meisterwerken seines grossen Vaters nicht gleich zu setzen, sind nicht ohne schöne Eigenthümlichkeit. Eine Familienähnlichkeit ist in ihnen unverkennbar, der Geist des Vaters scheint in ihnen nachzutönen.

In der Bremer Zeitung vom 2sten Nov v. J hat Hr D Müller, bey welchem Hr. Mozart wohnte, mehre seine Familie betreffende nähere Nachrichten mitgetheilt. Eben daselbst Zeitung erwähnt auch ein musikalisches Fest, mit welchem von mehren hiesigen Künstlern und Dilettanten der 17te December v. J., als der Geburtstag und das 50jährige Jubelfest Beethovens, gefeyert wurde, für dessen Musik hier eine warme Vorliebe herrscht (Hr. v. Beethoven ist

nach eingezogenen, durch das Kirchenbuch seines Geburtsorts Bonn beglaubigten Nachrichten, nicht, wie sich anderwärts angegeben findet, im Jahre 1772, sondern 1770 am 17ten December geboren. Sein Vater Johann v. B. war Tenorsänger an der churfürstl. Kapelle zu Bonn, seine Mutter eine geb. Helena Kaverichs. Früher war er ein Schüler von Neefe. Im Jahre 1792 ging er, von dem Churfürsten Maximilian von Köln unterstützt, von Bonn nach Wien, wo J. Haydn und Albrechtsberger seine Lehrer wurden.

Am 5ten Febr. erfreute uns Signora Giovanna Carlotta Marconi aus Venedig, Kammersängerin der Churprinzessin von Hessen-Cassel, zum zweyten Mal durch ihren kunstvollen angenehmen Gesang in einem Concerte, welches sie im kleinen Schauspielhause gab. Ihre Stimme ist keläufig, zuweilen beynahe männlich, und lobenswerth ihr Enthalten von dem falschen Flitterputze überhäufter Verzierungen und Schnörkel, mit denen Sänger und Sängerinnen gewöhnlich den lauten Beyfall des grossen Haufens zu gewinnen streben. Ihre jüngere, erst neunjährige Schwester, Fortunata M. zeigt ein sehr hoffnungsvolles Talent.

Nekrolog.

Zufälligkeiten, die man auch bey bestem Willen und sorgsamen Fleiss nicht immer beseitigen kann, und Schuld, dass wir erst jetzt den Tod eines Mannes anzeigen, der, wenn auch in der grössern Welt wenig Geräusch und Aufsehen, doch im stillern, wiewohl nicht engen Kreise um die Tonkunst sich mannichfach verdient gemacht hat; erst jetzt, nachdem er schon einige Jahre zu seinen Vätern versammlet ist. Wir werden uns dieser Pflicht entledigen, indem wir erst den wenigen Stoff zu seiner Lebensgeschichte, den wir ermitteln gekonnt, einfach mittheilen, und dann, anerkennend den Werth und das Verdienst des Entschlafenen, ihm ein gutes Wort, der Wahrheit gemäss, nachreden. Wir sprechen von

Heinrich Christoph Koch,

geboren zu Rudolstadt, am 10ten Oct. 1749, gestorben eben daselbst am 6ten März 1816.

Sein Leben war höchstemfach, und bietet um so weniger Ereignisse, bietet überhaupt um so weniger zu erzählen, da er, einige kleine Ausflüge abgerechnet, sich niemals von seinem Geburtsorte entfernt hat.

Auf der Schule dieses seines Geburtsorts erhielt er als Knabe den nöthigen allgemeinen Unterricht, und zu Hause in der Tonkunst Unterweisung von seinem Vater, der Kammerdiener und Mitglied der Kapelle des Fürsten war. So war ihm der Zutritt zur fürstlichen Kammermusik verstattet, und dadurch erhielt er unvermerkt die erste höhere musikalische Anregung und Vorschule. Bey dieser Gelegenheit wurde er auch von seinem Fürsten bemerkt; und dieser liess ihm nun weitern Unterricht auf dem Klavier, der Violin und in der Composition geben. Die Nachfolger dieses seines Gönners wurden ihm gleichfalls geneigt, so dass sie ihn auch unterstützten zu einer kleinen Reise (1773) nach Berlin, Dresden, Weimar etc., welche zu seiner weitern Bildung diente. Was ihm in früherer Zeit an wissenschaftlichen Kenntnissen und Fertigkeiten abging, das suchte er später zu erlangen durch Privatunterricht, den er nahm, und vielen Fleiss, den er anwendete dies, und die natürliche Neigung eines, weniger mit Phantasie und Begeisterung, als mit Verstand und Urtheil begabten Innern, leitete ihn zum wissenschaftlichen, zum theoretischen und historischen Theil seiner Kunst und liess ihn diesen immer lieber gewinnen. Da nun mit der Liebe sein Fleiss, mit dem Fleiss seine Kraft von innen, so wie sein Stoff von aussen wuchsen: so blieb er bey diesem Fache vorzugsweise lebenslang, und bestimmte sich selbst, in ihm und durch dasselbe vornehmlich zu wirken vornehmlich zu nutzen. Und das hat er redlich gethan, vom Jahr 1782 an, bis an sein Ende, wovon wir hernach Rechenschaft geben.

Im Jahr 1764 wurde er als Ripienist bey der Violin im fürstlichen Orchester angestellt. In dieser Function hat er über funfzig Jahre Dienste gethan und zum Zeichen der Zufriedenheit seiner Fürsten das Prädicat, erst eines Hof-, dann einer Kammermusicus erhalten. Von 1768 bis 1794 trat er mit mancherley Compositionen, theils für Instrumente, theils für Gesang, (letztere meistens Gelegenheitsstücke) hervor; aber bedeutender und wirksamer blieb er als Theoretiker und Lehrer. In diesem seinem innern und äussern Berufe verfloss ihm ein Tag wie der andere ein halbes Jahrhundert lang, und so höchst

gitized by Google

einfach, dass auch seine Bekannten, die wir befragt, uns nichts darüber haben berichten können. Das letzte Jahr seines Lebens wurde ihm jedoch durch einen wissenschaftlichen Streit mit einem Recensenten, und zwar in diesen Blättern, zu unserm Leidwesen verbittert. Er sowohl als sein Recensent ruhen nun: und so können wir um so unbefangener aussagen: der Rec. hatte Recht, aber dieses sein Recht auch in Kleinigkeiten streng verfolgt, und, zwar ohne Beleidigung, doch auch ohne Schonung ausgesprochen: der seel. Koch hingegen hatte die, an sich nicht eben bedeutende Sache viel zu hoch aufgenommen, unsre Bemühungen nur Vermittlung abgewiesen, und nun erst, wie die Schärfe des gereizten Beurtheilers, so die Aufmerksamkeit des Publicums, dafür aufgeregt.

Das Ende des einfachen, guten Mannes war ruhig und ergeben. Die königl. schwedische Akademie der Musik zu Stockholm, von seinem Ableben nicht unterrichtet, erwählte ihn noch denselben zu ihrem Mitgliede an Albrechtsbergers Stelle und sendete das Diplom durch ihren Secretair, Hrn Frigel, den 2ten Dec. 1815 nach Rudolstadt — Das ist es alles, was wir von seiner Lebensgeschichte zu erzählen wissen. Wir wenden uns zu seinen Arbeiten.

Ausser mehrern *Recensionen* in dieser, früher in der Speyerschen musikalischen, und in den sieben ersten Jahrgängen der Jenaischen allgem. Literaturzeitung, ausser einigen Abhandlungen in diesen unsern Blättern, mit seinem Namen oder ohne ihn erschienen, schrieb K. Folgendes: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782 bis 87, 3 Bde, Leipzig, b Böhme. Das Buch fand und verdient Achtung, wenn es auch mehr von Fleiss, als von Eigenthümlichkeit des Geistes oder der Darstellungsgabe zeugt. *Journal der Tonkunst*, Erfurt, b Keyser, 1795, von dem, am Mangel an Unterstützung des Publicums, nur zwey Hefte erschienen, in welchem aber mehrere interessante, historische und theoretische Gegenstände auf eine wahrhaft belehrende und gründliche Weise erörtert werden. *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*, Leipzig, b Hartknoch, 1805 und, *Versuch, vermittelst des enharmonischen Tonwechsels zu moduliren* etc Rudolstadt, in der Hofbuchhandlung, 1812 — beyden Schriften, denen dasselbe, wie jenen Journalaufsätzen nachzurühmen ist; sie werden auch gewiss manchem Studierenden genützt haben. Sein Hauptwerk aber ist: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyklopädisch bearbeitet, enthält etc.* 2 Theile, Frankfurt a. M., b. Herrmann, 1802. In diesem Werke ist mit vieler Belesenheit und Umsicht, mit gründlichem Urtheil und bewundernswerthem Fleiss benutzt, was früher von den meisten ausgezeichneten Meistern über Gegenstände der theoretischen und praktischen Tonkunst, auch der Aesthetik, in wie weit sie dem Verf hier nöthig schien, vorgetragen worden, nicht Weniges von diesen Lehren oder historischen Nachweisungen und Erörterungen Anderer ist erst hier in Zusammenhang gebracht und in helles Licht gestellt, der Vortrag ist geordnet, meistens klar und bestimmt, stets ruhig und anständig, auch fehlt es nicht an mannichfachen eigenen Bemerkungen, Berichtigungen, Erläuterungen u. dgl., so dass wir dies musikalische Lexikon noch jetzt allen andern glauben vorziehen, und den Musikstudierenden bestens empfehlen zu müssen. Auf Verlangen bearbeitete K. von demselben später einen Auszug: *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig, b Hartknoch, 1807. Auch dies Buch ist sehr zweckmässig, und für den ersten Anlauf, oder für Dilettanten, denen es nur um vorläufige und summarische Kenntnis der Gegenstände zu thun ist, mit Grund zu empfehlen — Endlich, so wird K. auch von allen, die ihn in dieser Hinsicht kennen gelernt, einmüthig gerühmt als ein sorgsamer, treuer, sehr fördernder Lehrer der Harmonie und Composition im Privatunterricht; und als ein gefälliger, dienstwilliger Rathgeber und Nachhelfer bey eignen Arbeiten junger Componisten, die sich an ihn wendeten und sein Vertrauen suchten. Er hat aber der Schüler, nach dem ersten und zweyten Sinne des Worts, im Lauf der Jahre nicht wenige, und darunter auch solche gehabt, die seitdem als wahrhaft ausgezeichnete Künstler aufgetreten sind, und sich und ihm noch jetzt Ehre machen —

Lassen wir dies alles zusammen, so erscheint uns der redliche Koch mehr wie ein Künstler aus frühern Jahrhunderten, als aus dem jetzigen, und wir überlassen es dem Leser, zu entscheiden, ob er darum mehr oder weniger Achtung verdiene, so wie, ob er damit seiner Kunst selbst mehr oder weniger Nutzen geschafft habe. In jedem Fall dürfte es das Beste seyn, auch bey

solchen Veranlassungen *Gähe's* Ausspruch festzuhalten.

Einer schickt sich nicht für Alle;
Sehr ein jeder, wie er's treibe,
Seh' ein jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, dass er nicht falle!

d. Redact.

Recension.

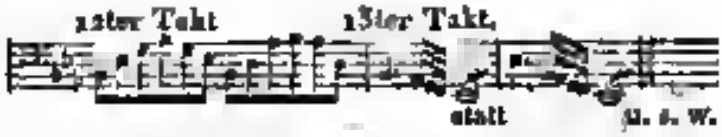
Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle ou Violon, comp. par F. W. Grund. Hamburg, chez Cranz.

Diese Sonate entspricht ganz ihrer muthmasslichen Bestimmung, jener, zur angenehmen Unterhaltung von Liebhabern, besonders Liebhaberinnen der Kunst zu dienen. Die Ideen sind in einer leicht fasslichen Verbindung gegeben, der Gesang ist lieblich und ansprechend, die Schwierigkeiten — wenn man sich dieses Ausdruckes bedienen darf — sind leicht zu besiegen, auch bietet sich oft die Gelegenheit dar, eine tiefere Begründung und Seelenregung erscheinen zu lassen. Die Begleitung ist gar nicht schwer, und kann leicht recht gut, ja sehr interessant ausgeführt werden, da sich so viele einfache Bezeichnung darin findet, welche dem volleren, und bedeutenden Ergusse des Gemüthes reichen Stoff darbietet.

Sie besteht aus einem Allegro im Vierviertelstakte C dur, welches einen lebhaften anregenden Charakter hat, der durch viele hehliche Stellen hervorgehoben ist. Darauf folgt ein kurzes Andante $\frac{3}{4}$ in C moll, welches bald in das Rondo Allegretto C dur im Viervierteltakte übergeleitet, das im Allgemeinen mehr einen zarten, heitern Charakter entfaltet.

Uebrigens ist die Anlage und Durchführung des Ganzen so, dass Uebung und Ausführung gleichen Vortheil erringen werden, und dass sich die Mühe eines genauen Einstudierens gewiss mit einem angenehmen Erfolge lohnt, vorzüglich, wenn sich die Haupt- so wie die begleitende Stimme gleicher Anregung hingeben, und so die Gefühle zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen. Und diess wird sich um so leichter erreichen lassen, als die Vortragsweise, in den Hauptumrissen genau bezeichnet, schon für sich zur schönen Darstellung der kleineren Partieen leitet.

Nur einige Härten würde der Rec. ändern, z. B im 15ten Takte des 2ten Theils vom ersten Allegro,



Es ist hier ein fester Schluss des früheren Gedankens, daher verlangt die Seele durchaus auch einen festen bestimmenden Akkord der neuen Idee, als jener der $\frac{6}{4}$ Harmonie ist, wie sie hier steht. Man könnte auch dem begleitenden Violoncell bey dieser Stelle das tiefe Es geben, so wäre diess auch beseitiget. — Ferner fällt im 5ysten Takte des Rondo die Note fis im Basse, so wie im 61sten das gis, bey dem etwas langsameren Tempo, auf, obgleich es eigentlich ein regelmässiger Durchgang ist. Was sich übrigens leicht, z. B. durch e, g und d, e ändern lässt, ohne dass die beabsichtigte Wirkung an Kraft verliert.

Es ist hierbey interessant zu bemerken, wie die Seele bey den harmonischen Verhältnissen, besonders jenen des Grundbasses, weit weniger Freyheit gestattet, und auch die Gesangführung im Basse weit mehr beschränkt ist, als in irgend einer andern Stimme. Denn dieselbe Figur nimmt

ale in der Begleitungsstimme, bey übrigens ganz gleichen Verhältnissen, recht gerne auf. Ein Punkt, welcher eine besondere Berücksichtigung bey der strengen Umkehrung der Sätze in der contrapunktischen Schreibart verdient. Denn von dieser Nichtachtung kömmt es oft, dass manche contrapunktische Sätze in ihrer Durchführung so hart erscheinen, und daher eine so unangenehme Wirkung erzeugen. — Der obenerwähnte Fall trift wieder im 144sten und 146sten Takte ein, was sich aber nach der obigen Angabe leicht verbessern läst. Uebrigens wird dieses Werk gewiss recht viel Vergnügen im gesellschaftlichen Kreise erzeugen, und auch von Kunstkennern wird es — gehörig ausgeführt — recht gerne gehört werden.

Kurze Anzeigen.

48 *Kleine Orgelstücke für Anfänger, von M. G. Fischer.* 13tes W. 5te Samml. d. Orgelstücke. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.)

Dass Hr. F. Naturgabe, Einsicht und Geschicklichkeit besitze, sehe zweckmässig für die Orgel zu schreiben, und namentlich (als wodurch sich seine Orgelstücke von denen mehrer andrer, gleichfalls achtbarer Meister unsrer Tage unterscheiden) der freyen Schreibart auf eine Weise sich zu bedienen, dass der Liebhaberey vieler Zeitgenossen in dieser Hinsicht zwar möglichst gegeben, dabey aber das Orgelmässige, Kirchliche, und auch der gebundene Styl nicht aus der Acht gelassen — überhaupt die, in dieser Region nicht immer leicht zu haltende Gränze sorgsam beobachtet werde: das ist aus seinen frühern Orgelstücken bekannt, und diese, besonders die grössern, die vor einigen Jahren in demselben Verlage erschienen sind, haben 'gerechten Beyfall überall gefunden. Hier schreibt er nun für Anfänger, vom Leichtesten beginnend, und nur langsam aufsteigend etwa bis dahin, wo dem Seminaristen eine kleine Orgel zu verwalten übergeben, oder dem Landschullehrer, auch diese Stücke zu hellfen, zugemuthet werden kann; und auch dieses, gewiss nicht leichte Verhalten hat Hr. F. auf oben angegebene Weise zweckmässig und lobenswürdig durchgeführt. Dass man in Sätzchen, grossentheils nur von zwey Zeilen, sehr leicht auszuführen, und achtundvierzig an der Zahl, nicht immer Neues oder Ungewöhnliches sagen könne, versteht sich von selbst; wenn man nur Passendes und Gutes sagt! Zu loben ist noch, dass die Stücke, wie sehr verschiedenen Ausdrucks, so auch verschiedener Schreibart sind; dass das Pedal zwar äusserst leicht und fast nur in grossen Noten, aber immer bedeutend und obligat behandelt ist, dass, zwar nicht mit vielen, doch mit mehrern Sätzen besondere Rücksicht auf diese oder jene der gangbarsten Choralmelodieen genommen worden; und dass man bey den meisten Stücken (wo namlich etwas darauf ankömmt) die Registrierung angegeben findet und zu zwar, wie es geschehen muss, soll die Nachweisung überall anwendbar seyn — nämlich blos mit sanften Stimmen, mit hellen Stimmen u. dgl. Wir möchten das Werkchen zunächst den Seminaristen zur Uebung, und den Gutsbesitzern empfehlen, um es ihren armen Schullehrern anzuschaffen — wofür diese gehalten wären, davon fleissigen Gebrauch zu machen.

Militairmusik für eine Klarinette in F und Es, drey Klarinetten in C und B etc. componirt von C. Fischer. Mainz, bey B. Schott.

Das bey der geräuschvollern Musik mit so grossem Effekte anzuwendende Klappenflügelhorn ist in diesen Compositionen nicht vergessen worden. In No. 2, einem Thema mit Variationen, wird diesem Instrumente volle Gelegenheit gegeben, sich auf eine glänzende Weise auszuzeichnen, so wie es dem überhaupt mit vieler Kenntniss behandelt worden ist. Mit Vergnügen haben wir bemerkt, dass der Componist durchaus eine theoretisch musikalische Bildung, verbunden mit der Einsicht in die praktische Behandlungsart der Instrumente, an den Tag legt. Druck und gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1cten März. **Nº. 9.** 1820.

Recensionen.

Grand Trio pour Violoncelle, Violon et Viola — — par F. Georgetti. Oeuvr. 11, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Dass es nöthig sey, das Violoncell-Spiel, unter uns mehr auszubilden, als bisher geschehen, theils, um es in allen bedeutendern Orchestern möglich und anshwer zu machen, diese Stimme besser und stärker zu besetzen, als man sie bey weitem in den meisten besetzt findet — zu stark nehmlich und so gut, als es die jetzige Art, für den Bass überhaupt und für das vom Violon gesonderte Violoncell zu schreiben, nöthig, schlechterdings nöthig macht: das wird wohl kein Sachkundiger leugnen, wenn er auch sonst für dies Instrument nicht besonders interessiert. Wer die Pariser Orchester kennt, vornehmlich die der grossen und der italienischen Oper, der wird aber erst recht von dieser Nothwendigkeit durchdrungen werden; denn, wollen wir aufrichtig seyn, so stehen selbst diejenigen unserer Orchester, wo der Rec. die besten Violoncellisten gefunden hat (beym *Tutti* nehmlich; von einzelnen Virtuosen sprechen wir nicht), in Wien, München, Berlin und Frankfurt am Mayn, jenen Pariserm in dieser Hinsicht noch weit nach, und nicht nur Compositionen, welche darauf ganz besondere Rücksicht nehmen, wie Cherubini, Méhül, Catels etc., sondern auch Instrumentalstücke deutscher Meister, ohne diese besondere Rücksicht verfasst, wie Ouvertüren von Mozart, Symphonien von Haydn, bekommen durch die trefflichen und starkbesetzten Violoncelle noch eine ganz besondere, klang' es nicht lächerlich, so möchte man sagen, männlich-gravitätischere Wirkung. (Möchte man sie, die Compositionen dieser deutschen Meister, und anderer dazu, dort nur öfter zu hören bekommen?) Wenn daher Meister oder doch Kenner dieses Instruments vorzügliche und wahrhaft angemessene, mithin zugleich anziehende und zweckmässig bildende Werke für dasselbe liefern, wie dies freylich vor allen der treffliche Bernh. Romberg, obschon nicht eben häufig, thut: so verdienen sie, auch in der hier angegebenen Hinsicht, noch besonders, und nicht blos den allgemeinen Dank, gute Musikstücke überhaupt bekannt gemacht zu haben: diese Werke aber verdienen, dass alle, die auf ihre Verbreitung unter Musikern von Profession oder Dilettanten, die sich zunächst dem Violoncell widmen, Einfluss haben können, diesen Einfluss zu deren, und um Ende zu unser aller Notizen, anwenden.

Das hier genannte Trio ist wirklich solch eins gute und dem Instrumente angemessene, mithin zugleich anziehende und zweckmässig bildende Composition. Sie ist blos für das Violoncell und für dies recht eigentlich concertierend geschrieben, so dass sie vielmehr ein grosses Solo für dies Instrument, mit sehr leichter, sehr bequemer Begleitung der beyden andern, heissen sollte. Ob der ausgezeichnete Violinist und Componist, Hr. Georgetti in Florenz, zugleich Virtuos auf dem Violoncell ist, weiss der Rec. nicht; aber dass er dies Instrument, sowohl nach seiner eigenthümlichen Wirkung, als auch seiner eigenthümlichen Behandlung von Seiten des Mechanischen, sehr gut versteht; das beweiset dies Werk. In beyderley Hinsicht ist es zu rühmen; und die besondern, dem rechten Vortrage, wie Application u. dgl. betrifft, nachhelfenden Bezeichnungen, wiewohl sie sparsamer angebracht sind, als der

Rec. zum angegebenen Behuf wünschen möchte, beweisen jene Kennerschaft des Hrn. G. gleichfalls. Es an seinem Theile findet hierbey nichts zu wünschen — namentlich in Beziehung auf Bildung, nicht sowohl der Virtuosen, als vielmehr ausgezeichneter Orchesterspieler — als dass Hr. G. nicht, wie jetzt die meisten, die concertirende Violoncellstücke schreiben, (und selbst, wenigstens in seiner mittlern Zeit, Bernh. Romberg,) die Höhe des Instruments ohne allen Vergleich mehr, und hervortretender und glänzender, als die schöne, kernige, ganz eigenthümlich wirkende und von den Spielern nur allzu oft vernachlässigte Mitte, angewendet und benutzt hätte. Der Rec. weiss recht gut, was sich zur Vertheidigung dieses Verfahrens von Seiten des Effekts auf die gemischte, für das Wesentliche der Musik grösstentheils ungebildete oder (was noch viel übler) missgebildete Menge, sagen lässt, und was im Grunde dasselbe ist, was man zur Vertheidigung der, der Natur abgezwungenen höchsten Höhe der Singestimmen sagen kann; aber er weiss auch, dass der grosse Künstler selbst diese Menge beherrscht und zu seinem Ziele mit fortreisst; und dass selbst der, wenn gleich nicht grosse, doch achtbare Künstler nach und nach, bey Anhalten und Beharrlichkeit, die Massen für seine Zwecke gewinnt. Und eben darum wollte er nichts bey dieser, wie schon früher in diesen Blättern bey einer ähnlichen Gelegenheit, nicht versagen, diese seine gewiss gute Sache mehr zur Sprache zu bringen, als eigentlich bey einer Recension am Platze seyn mag. Wem aber Beyspiele mehr überzeugen, als Gründe und Raisonnement, dem führt der Rec. statt vieles Andern, was er anführen könnte, nur Folgendes an. Bernh. Romberg hat eine Elegie (man sagt, zunächst auf den Tod eines seiner Söhne) geschrieben; die es, wie mit allen gewöhnlichen Effektmitteln, so auch mit der höchsten Höhe, ganz und gar nicht zu thun hat, vielmehr höchst einfach und aus meisten in der mittlern Region der Töne dahinfliesst. Rec. hat sie Romberg'en an verschiedenen Orten und vor sehr verschiedenen, sehr gemischten Auditorien vortragen hören und alle waren tief bewegt, warum eben auf die Weise entzückt, wie der Meister hier zu entzücken irgend wünschen konnte. Der Rec. hat Lamarre an mehrern Orten, vor sehr gemischten Auditorien spielen hören, und gesehen, wie er in seinen Concerten u. dgl. allerdings den verdienten, grossen Beyfall errang; aber am siegreichsten glänzte, am offenbarsten entzückte er in seinem Vortrage der, an sich bekanntlich gar nicht glänzenden und fast immer in tiefen und mittlern Tönen sich bewegenden Violoncellstimme der Quartette von Mozart, der frühern von Beethoven, und ähnlicher Werke. *„So gehe denn hin und thue desgleichen!"* —

Doch endlich kommen wir auf das schätzbare Trio des Hrn. G. zurück! Es besteht aus einem ziemlich ernsten, an guten Melodieen und keineswegs abgebrauchten Figuren reichen *Moderato* aus F dur, das fast zu lang und auch fast in dem Geschmack ausgeführt ist, wie die ersten Sätze der frühern (und bessern) Violoncellsoli Rode's. Es folgt ein *Adagio cantabile* — ein romanzenartiges, sehr gefälliges Thema aus B dur, das hernach angenehm und effektuirend figurirt, und wobey interessant modulirt wird. Das Finale, *Allegretto scherzoso*, hat ein heiteres, graziöses Thema, wird als Rondo behandelt und mit vielen, zum Theil nicht leichten brillanten, bravourmässigen Passagen und Figuren in Wechsel gesetzt. Das Ganze dauert so lange, als eins der mittlern Violoncelconcerte Viotti's. Geschickte Spieler werden, wenn sie es genau einüben, Nutzen und Vergnügen finden, und tragen sie es dann gehörig vor: so werden ihre Zuhörer das Vergnügen mit ihnen theilen. — Der Stich ist deutlich und gut; die begleitenden Instrumente sind sehr leicht.

Elisabetta, Regina d'Inghilterra. Elisabeth, Königin von England, Oper, im Klavierauszuge, von J. Rossini. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Es ist dieser Oper Rossini's ergangen, wie allen den bedeutendern seiner Werke, ja, wie es genau besehen, allen dem, was irgend ein wahrhaft genialer — Leichtfuss (*ist einmal*) in irgend einer Kunst, oder auch im Leben, schafft, in der Regel von jeher ergangen ist, ergeht und wahrscheinlich immer ergehen wird. Sie hat gleich beym ersten Erscheinen Aufsehen gemacht, ist dann durch viele gute und böse Gerüchte gegangen, vom Publicum aber, das die guten, wie die bösen zu einem Ohre hinein, zum andern hinausgehen lässt, überall, wo sie, und wo beson-

dern die überaus schwierige Partie der Königin gut ausgeführt worden, mit rauschendem Beyfall aufgenommen worden; wird nun ihren Kreislauf über die grössern Theater aller für die italienische Musik empfänglichen Nationen fortsetzen, nebenbey in den Cirkeln vieler Liebhaber und Liebhaberinnen Eingang finden; und ist hernach das Frische und Originelle ihrer Reize verblichen, das Neue und Höchstungewöhnliche ihrer Manier in die allgemeinere Masse der musikalischen Kunstmittel übergegangen, so wird sie zur Ruhe gelegt und vergessen werden. So wunderlich, und so vergeblich auch, es nun seyn würde, wenn Rossini oder seine Freunde sich wegen dieser ihrer spätern Zukunft erbösen wollten: so wunderlich, und auch so vergeblich, scheint es dem Rec, wenn Rossini's Gegner sich gegen ihre Wirkung und Aufnahme im Moment und ihre nächste Zukunft erhitzen; wenn die Einen oder die Anderen in's Rad der Zeit greifen wollen — jene, seinen Lauf aufenhalten, diese, ihn zu beschleunigen, indess ein, die Zeit, hier wie allerwärts, es ruhig fortlaufen lässt, und, was so offenbar an dasselbe gebunden, eben so sicher einmal hinauf, als hinunter bringt.

Diese *Elisabeth* nun gehört, mit dem *Othello*, gewiss zu R.s Allerbestem aus seiner letzten Zeit; es heben sich diese beyden Werke unter seinen andern dieser Jahre obgeführ eben so weit hervor, als der *Tancred* unter seinen Jugendarbeiten. Damit ist dem keineswegs widersprochen, was überhaupt gegen die jetzige italienische Oper zu sagen und gesagt worden ist; auch dem nicht, was gegen R. und seine Manier im Allgemeinen ausgesprochen worden, und endlich auch dem nicht, was namentlich gegen diese *Elisabeth*, vornämlich von den Correspondenten aus Mayland und Wien in diesen Blättern — offenbar, vorzüglich unterrichteten Männern — streng und scharf, erinnert wurden. Sie ist nur mit ihrem Geschwister verglichen, und ihr neben diesem ihr Recht zugesprochen, damit sich die Leser ein etwas bestimmteres Bild von ihr machen können; welches der Rec. um so mehr wünschen muss, da es ihm nicht vergönnt ist, hier, wo nur die Klavierauszug anzuzeigen, sie im Einzelnen durchzugehn und das Bild selber vorzuzeichnen. Doch sey Eines noch erwähnt!

Es war vorhin der *Frische* und *Originalität der Reize*, wie des *Neuen* und *Hochstungewöhnlichen der Manier* gedacht, welche die bedeutendern der Werke R.s zeigen. Jene nun haben ihren Hauptsitz und ihre Hauptwirkung in der Melodie; diese hat die übrigen darin — wenigstens zunächst darin — dass R. (ob mit Recht oder Unrecht, mit wie viel Recht oder wie viel Unrecht, sey hier dahingestellt) alle Feinheiten und Zierlichkeiten, auch alle Figuren und Bravourwendungen, des Instrumentenspiels, so hoch gestiegener Ausbildung des concertierenden Spiels auf denselben, und vor allem auf Blasinstrumenten, dem Solegesange zumuthet und sie ihm vor- und anschreibt, so weit es, Hrn. R., nur möglich dünkt, dass so etwas von den geübtesten Kehlen und dem raffinirtesten Geschmack mit Anmuth und Glück ausgeführt werden könne. Jene Reize nun, und diese Manier, die sich mehr oder weniger in allen Werken R.s finden, und, wie nun eben jetzt die Zeit und ihr Geschmack ist, zunächst ihr grosses Glück gemacht haben und fortwährend machen — finden sich in dieser *Elisabeth* im reichsten Maasse, und zwar die ersten überall, wo R. nicht, nach italienischer Weise, Sätze, auf die in seinem Vaterlande bey den Opernaufführungen Niemand hört, gleichgültig hat fallen lassen, die zweyten, am häufigsten in der Rolle der Königin, doch auch keineswegs spärlich, in den beyden andern Hauptrollen. Wie reich ihm die Quelle reizender Melodien fliesst, das ist auch in dieser Oper nicht ohne Bewunderung zu bemerken; und wie er, was jene Manier anlangt, immer neue Auswege findet und sie mit dem feinsten Raffinement vorzuzeichnen versteht, auch das kann schwerlich ohne Bewunderung betrachtet werden — bey welcher Bewunderung der letztern man aber, um nicht gestört zu werden, immer seine Ansicht vorläufig ihm als recht und erlaubt zugestehen muss) die Ansicht, dass die Solo-Singstimme vollkommen wie ein concertierendes Blasinstrument behandelt werden dürfe. Dass nicht nur unsere Gesangvirtuosen, fast ohne Ausnahme, sondern auch unsere geübtern Bravour-Sänger und Sängerinnen in der Liebhaberwelt, jetzt diese Ansicht theilen, und das grosse Publikum jetzt nichts zu lebhaft, ja selten irgend etwas Anderes mit lautem Beyfall belohnt, als eben, wo die Virtuosen oder Liebhaber diese Ansicht in der Ausführung gelungen darlegen: das ist bekannt, und es wäre ganz vergebens, wenn der Rec. ein „Lieber!“ hinzusetzte. Wir müssen hin-

durch, und werden auch hindurchkommen; damit aber eine erstaunliche Menge Stoff und Kunstmittel gewonnen haben, die hernach, wer der Mann dann ist, hoffentlich zu höherem und edlerem Zweck verwendet wird.

Der Klavierauszug ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht; die Anordnung der Stimmen im Stich für die Sänger bequem, alles Aeussere des Werks schön, und der Preis, für seine Stärke, nicht zu theuer.

NACHRICHTEN.

Stuttgard. An Neuigkeiten von Belang haben wir bis jetzt auf dem Königl. Theater folgende grosse Opern: *Elisabeth* von Rossini, *Rosalsb, das Rothkappchen*, von Boyeldieu, und *Timantes* von unserm Kapellmeister Lindpaintner. Die Rolle der Elisabeth gab Dem. Stern, welche am Abend der ersten Vorstellung etwas befangen zu seyn schien, denn man vermisste an ihr die gewöhnliche Sicherheit und Freyheit im Spiel und Gesang; mehre Hauptmomente der Rolle gelangen ihr indess recht gut, vornämlich der, in welchem sie ihre Nebenbuhlerin zwingt, den Ansprüchen auf die Krone zu entsagen, der auch in der Musik trefflich gezeichnet ist. Die Herren Häser und Krebs, als Norfolk und Leicester, trugen das ihre zum Gelingen des Ganzen bey, desgleichen Mad. Muller als Mathilde, welche ihre grosse, brav gesetzte Arie aus Es dur vorzüglich rein und schön sang. Nächst dieser Arie gefiel das Duett, B dur, zwischen Elisabeth und Norfolk, desgleichen eines zwischen Mathilde und Leicester aus F moll, beyde im ersten Akt, und die grosse Scene mit Chor aus B dur, von Norfolk, gegen das Ende der Oper sehr. Norfolks Partie ist ursprünglich Tenor, hier aber glücklich und verständig für die Bassstimme eingerichtet. Das Gedicht der Oper ist, wie die italiänischen Operngedichte gewöhnlich, flach und von wenig Interesse, die Musik im Ganzen meist ein Nachklang der übrigen Arbeiten des Componisten, welches nur durch sangbaren kunstgeübten Vortrag der Sänger anziehend wirken kann. Der grösste Theil der, in Rücksicht ihres musikalischen Unwerths, unbedeutenden Recitative war in Prosa verwandelt, worin sehr wohl gethan war.

Boyeldieus Musik zu *Rosalsb* hat vielleicht weniger innern Kunstwerth, als die des *Johann von Paris*; doch fehlt es ihr nicht an trefflichen Stücken voll schöner Harmonie und Melodie. Dahin gehört besonders die Romanze des jungen Schäfers (von Herrn Haubach recht brav vorgetragen), und der Traum mit Harfenbegleitung (Schade ist es, dass wir Dem. Weber, Hofharfenistin, die sich auf ihren frühern mehrjährigen Kunstreisen einen ehrenvollen Künstlerruf erworben, in neuerer Zeit, ausser bey Hofe und im Theater, so selten öffentlich hören). Sie überwindet grosse Schwierigkeiten, verbindet damit Nettigkeit, Zartheit und Gefühl, ihre Triller ist äusserst rein). Diese Oper gefiel und wurde öfter wiederholt. Herr Krebs gab sie zu seinem Benefis, und trat darin nach langer Krankheit zuerst als Baron Rudolph wieder auf, wo ihn das Publikum mit Theilnahme begrüsste. Dem. Stern gefiel in der Hauptrolle sehr, und die scenischen Anordnungen, Maschinerieen von unserm sehr geschickten Maschinenmeister Puts (welcher unsere Bühne, die seinen sinnreichen Einrichtungen viel verdankt, bald verlässt), und Kostüm wirkten an ihrem Theile zu dem guten Erfolge mit.

Timantes, zum Benefis des Hrn. Häser, ist Metastasio's *Demofonte*, von F. K. Hiemer frey nachgebildet, und mit mehrern Scenen von guter Theaterwirkung bereichert. Die Musik ist — abgerechnet, dass sie hin und wieder ein gewisses Streben nach Originalität zeigt, dass die Blechinstrumente, wiewohl immer mit vieler Einsicht und Wirkung, doch vielleicht zu häufig benutzt, und die Modulationen in den Recitativen zuweilen etwas fremdartig sind, und zu rasch einander verfolgen — kräftig, feurig und sehr charakteristisch. Mit wenigen geringen Ausnahmen sind alle Recitative durch drey Akte hindurch sehr richtig declamirt, und die Instrumentirung derselben, so wie in der ganzen Oper, gehaltreich und ausdrucksvoll. Auch fehlt es nicht an vielfachen lieblichen, zarten und gemüthvollen Gesangsmelodieen, und wir sind dem würdigen Meister wahrhaften Dank für sein wohlgelungenes Werk schuldig, das man mit vollem Recht ein deutsches nennen kann, da er auf keine Weise dem jetzt durch das Geklingel moderner italiänischer Componisten verdorbenen Zeitgeschmacke gehuldigt hat. Auch diese Oper gefiel, und wie sie es verdient, sehr; sie ward von unserer braven Hofkapelle mit Liebe, Lust und Eifer exe-

Digitized by Google

cutirt. Besondere Erwähnung verdienten unter den Darstellenden: Dem. Stern und die Herren Krebs und Häser, als Dirze, Timantes und Narbal. Ausgezeichnet gefielen: die Ouverture, die Duette zwischen Dirze und Narbal, Dirze und Timantes, und Timantes und Demophoon. Nicht weniger ein dreystimmiger Canon im ersten Finale, der Opferchor und die Hymne mit Violoncellbegleitung und der freudliche Schluss der Oper, der in Form eines Rondo anhebt. Herr Krebs (dem jedoch diese Partie offenbar zu hoch war) trug sein grosses, trefflich componirtes Recitativ im dritten Akt, in welchem er die Götter und das Heer der Eumenideo zu seinem Verderben anruft, sehr gut, und mit ergreifender Wahrheit vor. Der Dem. Stern hätten wir in dem declamatorischen Theile ihrer Recitative, besonders in jenem herrlichen, wo sie ihrem Gatten die Versöhnung mit dem Könige, seinem Vater, verkündet, mehr Festigkeit und Ausdruck gewünscht. Herr Häser imponirte durch seine grosse Arie im zweyten Akte, und in der Bitte an die Gottheit wirkte er im Gegensatze der Kraft, durch die Zartheit, Weichheit und Rührung in seinem Vortrage, da ihm nächst einer sonoren Stimme auch ein bedeutender Umfang, in der Tiefe bis e, und in der Höhe bis f und g mit Bruststimme zu Gebote steht. Hr. Petzold als Demophoon führte seine Partie mit Fleiss aus. Seine etwas kleine Figur begünstigt ihn in dergleichen Rollen nicht, auch mangelt diesem jungen Manne noch die Energie und das Feuer, welches eine solche Rolle fordert. Die Chöre gingen präcis und gut, und griffen auch diesmal mehr als sonst in die Handlung ein. Möchte es sich der Chordirektor für die Folge immer angelegen seyn lassen, zu einem würdigen, lebenswerthen Ensemble hinzuwirken, und im Vereine mit der Regie, auch durch besondere Proben mit dem ihm vertrauten Personale, mit Hinsicht auf das Spiel und die Bewegungen desselben, zum Gelingen des Ganzen kräftig mitwirken.

Eine musikalische Kleinigkeit, *Der Schiffscapitain*, Vaudeville von C. Blum, füllte ein Stündchen recht angenehm aus, und wurde von Dem. Löwe (Henriette), Mad. Dittmarsch (Julie), die unsere Bühne nebst ihrem Gatten, einem recht wackern Schauspieler nächstens wieder verlässt, und Hrn. Häser (Capitain), sehr lebendig und ergötzlich gegeben. Als Wiederholungen sahen wir *Titus, Johann von Paris, Don Juan, Aline, Tancred, den Doctor und Apotheker, den Wasserträger, die Schwestern von Prag, das Dorf im Gebirge, die Rosenmädchen, den Türken in Italien, Oedipus, die Italienerin in Algier* u. s. w. Hr. Rohde gibt in letztgenannter Oper den Taddeo mit unerschöpflicher Laune. Obgleich in der Hauptpartie Dem. Stern lebenswerth ist, so verliert doch diese für Contralt geschriebene Rolle zu sehr, für eine hohe Sopranstimme punktirt. Mad. Lange aus Munchen gab vor einiger Zeit, unter andern weniger gelungenen Partieen, diese unnachahmlich. — Auch wurde *Fanchon* wieder einmal recht gern gesehen. Hr. Krebs als Pol trug die erste Arie sehr nett und gemüthlich vor, und erwarb sich lauten Beyfall; so wie die Herren Gnauth (Tapezierer) und Häser (Abbé) an ihrem Platze waren. Letzterer trat auch der Heimkehr von seiner Kunstreise nach Dresden und Leipzig wieder in genannter Rolle auf, und wurde vom Publikum sehr wohlwollend empfangen. Die Hauptpartieen der Fanchon und Nanine wurden nicht sonderlich gegeben. Dem. Eunicke aus Berlin bleibt uns noch immer als Fanchon unvergesslich. Dem. Meyer von Mannheim, welche als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, Mariamne in *Solimann*, und als Sophie im *Sargin* debutirte, und später engagirt wurde, ist in jedem Betracht Anfängerin; ihre Stimme ist zwar angenehm und rein, aber sehr schwach, ohne bedeutenden Umfang und wenig gebildet, ihrem Spiele fehlt die Sicherheit. Dem. Stern sang an jenem Abend den Sargin mit vielem Feuer, als Dem. Meyer mit ihr gleichsam zu revolviren gezwungen war, und liess diese letztere weit hinter sich, welches auch das Publikum dankbar und nach Verdienst anerkannte. Unser erster Tenorist, Herr Hambuch, trat im Murney, Johann von Paris und Jakob auf, und gefiel, besonders in letzter Rolle, in welcher er die Romanze herzlich, einfach und gemüthvoll vortrug, allgemein. Er besitzt eine männliche, klangvolle, weiche und angenehme Stimme von Umfang, verbindet das Falsett leicht und kaum bemerkbar mit der Bruststimme, und zeigt sich als ein in seiner Kunst erfahrner Mann. Zuweilen singt er merklich durch den Gaum, welches für den scharfmerkenden Zuhörer etwas Störendes hat. Möchte er darum genauer auf sich achten! Hr. Petzold sang diesmal den Jakob, und verdiente

die ihm gewordene Aufmunterung. Dem. Löwe gab den Benjamin mit Wahrheit und Kindlichkeit und übertraf bey weitem ihre Nachfolgerin in dieser Rolle, Demois. Meyer. Unbegreiflich ist die verblendete Anmassung der letztern, in Pärs *Achilles* die Rolle der Briseis, welche wir vielfältig so trefflich sahen, zu übernehmen: und noch unbegreiflicher ist es, dass unsere Intendanz den argen Fehlgriff zuliess, diese bedeutende Partie an Dem. Meyer zu vertheilen, deren Kräfte dafür durchaus zu schwach und unzureichend sind.

Von fremden Künstlern sahen wir zeither Hrn. Keller aus Hannover und Dem. Willmann aus Wien. So sehr Hr. Keller in den gegebenen Rollen im Schauspiele gefiel, so wenig genügte er als Leporello im *Don Juan*. Dem. Willmann erfreute das Publikum mit mehren Gastdarstellungen. Sie sang die Constanze in Mozart's *Entführung*, Julie in der *Vestalin* und Sophie im *Sargin*. Sie ist eine gebildete Kunstsängerin, von geschmackvoller Methode und vielem Ausdruck im declamatorischen Vortrag; ausserdem vereinigt sie in sich eine seltene Leichtigkeit und Deutlichkeit in Passagen und Coloraturen, ihr Spiel ist gefällig und anständig. Ihre Mitteltöne von d bis h, sind zwar etwas schwach und ungleich, dagegen vom zweygestrichenen c bis zum dreygestrichenen f und g sind alle ihre Töne metallreich, stark und gleich; auch ist ihr runder, schulgerechter Triller sehr zu loben. Die Hoffnung, sie für unsere Bühne zu gewinnen, schlug fehl. Unser Kapellmeister Lindpaintner ist seit kurzem lebenslänglich angestellt. Man macht demselben hin und wieder den Vorwurf, dass er, wo es auch nicht Noth thut, so viel taktire. Es ist allerdings störend, das Klappern des Violinbogens auf das Pult zu deutlich zu vernehmen, und ihn in den Lüften sich auf und niederbewegen zu sehen. — Das Orchester hat übrigens unter Hrn. L. Leitung sehr viel gewonnen, da derselbe seinem Amte gewachsen und im Berufe streng und exakt ist. Von Instrumentalvirtuosen hatten wir abermals das Vergnügen, Hrn. Barmann aus München in einer Academie zu bewundern, worin er recht schätzbare Sachen von seiner Composition vortrug. Seine allgemein anerkannte Kunstfertigkeit, Delikatesse und die seelenvolle Gemüthlichkeit seines Spiels riss Kenner und Nichtkenner zur Bewunderung hin. Was in dem Aufsatze von München in No. 32. Dec. 1819. dieser Blätter, in Bezug auf Hrn. B. gesagt wird, nämlich: dass es ihm nur zu häufig um den Beyfall der Menge zu thun sey, haben wir wenigstens hier bey uns nicht finden können; vielmehr schien es, als sey es dem trefflichen Künstler nur um die Anerkennung der Bessern zu thun. Vor kurzem wurde uns durch den Hrn. Kapellmeister Bernhard Romberg ein herrlicher Kunstgenuss zu Theil. Unser geschätzter Violoncellist Krafft spielte mit ihm ein Potpourri für zwey Violoncells, von des letztern Composition. Mad. Müller sang in diesem Concerte mit Beyfall eine Arie von einem obscuren italienischen Componisten, Namens Gnecco, mit obligater Hornbegleitung, welche von Hrn. Schunke d. jung. herrlich ausgeführt wurde. Von Extraconcerten unserer heimischen Künstler, verdienen die des Hrn. Krafft und des Kammermusikers Hrn. Reinhardt auf der Klarinette rühmliche Erwähnung. Hr. R. hat einen runden, weichen und angenehmen Ton auf seinem Instrumente, und besiegt mit Leichtigkeit manche Schwierigkeiten, doch ist sein Spiel etwas kalt. Die beyden Arien des Sextus und der Vitellia im *Titus*, die eine für Klarinette, die andere für Bassethorn, trägt er bis auf die kleinsten Schattirungen trefflich und mit vielem Gefühl vor. In seiner Akademie gab er uns unter andern ein liebliches Concertino von C. Maria von Weber; auch spielte Hr. Schönfeldt aus Berlin, ein wackerer Künstler, eine Phantasie eigener Composition auf der Flöte, und Dem. Willmann sang eine grosse Bravourarie von Pavesi. Zunächst hörten wir sodann das Oratorium: *Der Tod Abels* von Kocher. Ref. stimmt hinsichtlich Hrn. Ks. Musik dem Urtheile des Leipziger Referenten in diesen Blättern bey. — Die sechs ersten Abonnementsconcerte der königl. Kapelle fanden auch diesmal den verdienten Beyfall. Die sehr stark besuchten musikalischen Unterhaltungen im Museum mögen wohl dem Unternehmen jenes Künstlervereins viel Eintrag gethan haben. Es wurde der Direction und den Vorstehern des Museums zur Ehre gereichen, wenn sie, auch mit einiger Aufopferung ihres Privatvergnügens, sich künftig thätiger für die öffentlichen Kunstanstalten, und dadurch für die Beförderung und Verbreitung wahrer Kunst und Geschmacks interessiren wollten. In den erwähnten Concerten hörten wir Symphonieen von Mozart, Haydn, Beethoven, Winter, Catel, Cherubini, Lindpaintner u. s. w. Von

Gesangmusik, ausser einzelnen Arien und Duetten, ein Quartett mit Chor aus Winters *Timoteo* (Lob des Weins), das erste Finale aus *D. Juan*, den *steiner Ton* von Rochlitz und C. Maria von Weber, so wie die *Frühlingsfeyer* von Klopstock und Zumsteeg, beyde von dem Regisseur des königl. Hoftheaters Hrn. Eslair deklamirt, und noch manche ausgezeichnete Musikstücke. Von Instrumentalisten erfreuten uns mit ihrem Talent die Herren Müller, von Hampeln, Risam, Beck, Stern und Mollé auf der Violine, von Blasinstrumenten die Herren Kruger (Flöte), Gebruder Schweigler (Oboe), Gebrudrr Schunke (Horn) und Barnbeck (Fagott). Die Gesangstucke wurden von Drrn Stern, den Hrrren Krebs, Hambuch, Pfzold und Rohdr ausgeführt. Hrn. Häser hören wir zu unserm Bedauern in keinem öffentlichen Concerte mehr. In der katholischen Kirche führte man zu Weihnachten Hummrls grosse, unserm König dedicirte *Mrsse* aus B dur auf, welche präcis und gut von statten ging. Im Museum gab man, zur jährigen Todesfeyer drr verewigten Königin, Mozart's *Requiem*. Einem herrscht daselbst fortwährend vorzugsweise. Möchte man nur doch von ihm weniger und immrr weniger grbrn, und uns andere klassische Wrrke nicht so unverantwortlich vorenthaltrn, oder auch nur Rossinische Werke aufgrfrischt, damit Gebrauchsertödtung endlich die Sehnsucht nach — Bessrrrm um so dringender wecktr. — Die grhöffen Quartettunterhaltungrn entbehren wir noch immer. Noch hörten wir ganz kürzlich in Privathäusern sowohl, als in einem öffentlichen Concerte, Hrn. Koch auf der Mundharmonika (Maultrommel, Brummeisen), welcher recht hübsche und fast unglaubliche Sachen auf einem, zwey und drey solcher Instrumente zugleich, ausführt.

Kreuznach. Es ist erfreulich, zu bemerken, wie auch in Städten von beschränktem Umfange und Kunstmitteln, sich hier und da ein lebendiger Sinn für musikalische Kunst regt und zu einer achtbaren Ausbildung entwickelt. Kreuznach steht hierin wohl keiner Stadt gleicher Grösse nach. Ein Musikverein, welcher sich hier vor drey Jahren unter Leitung der geschickten und thätigen Hrrrn Bohrer und D. Dinkelmann bildete, und jetzt an 40 Mitglieder zählt, versammelt sich wöchentlich in einem dazu gemietheten Saale, um Gesang- und Instrumental-Musikstücke auszuführen. Ausser mehrern Symphonieen, Ouvertüren und Chören, hörten wir in diesen Concerten bisher auch Arien für den Sopran (von Dem. Kiefer, deren Gesang sich durch zarten Ausdruck, durch Reinheit und beträchtlichen Umfang der Stimme auszeichnet, und von Dem. Ruppenthal gesungen und für den Bass (von H. Leist und H. Hendrich), wie auch manche Duetten, Terzetten rrc. für Gesang, und mehre Instrumental-Concerte, meist sehr gut vorgetragen, von welchen letztrrrn vorzüglich die von Herrn Dillenbergrr und Kaufmann jun. gespielten Flotencourrrte, die Pianofortecourerte der Hrrren Dillenbrrg und Andrrs und die von den Herren Dillenbergrr jun. und Ruppert ausgeführten Violinquartetten mit vrrdientem Beyfall aufgenommen wurden.

München. Es ist zu bemrrken, dass Herr Joseph Hrrtmann Stuntz, Mitglied der königl. bayerischen Kapelle in München, welcher die Oper *La Rappresaglia* für das Theater alla Scala in Mayland (s. musikal. Zeitung 1821 No 45.) gerschrrben hat, nicht mit Herrn Stuntz in Paris, dem Componisten der Oper *les courses de Newmarket*, zu verwechseln ist, welcher, obgleich auch von Munchen gebürtig, mit ersterem in keiner Verwandtschaft strht.

Wirkung der Musik auf Thiere.

Von musikalischen Spinnen und Elephanten hat man schon gehört, wer sollte aber wohl glauben, dass es musikalische *Hühner* gebe? Und doch schreibt sich dies durch folgende zuverlässige und buchstablich richtige Thatsache zu erweisen. Nahe beym Schlosse St. James in London wohnet eine angesehene Familie, welche einiges Federvieh hält. Zu des Referenten grosser Verwunderung hörte er mehrmals, dass eines der Hühner die hervorstechendsten Töne der Musik, die auf der Parade gespielet wurde, völlig rein in ihrem Singetone nachtrr-trete. Dies machte ihn aufmerksam und er fand, dass diese äusserst feinhörige Henne von allem Spielen und Singen, das sie hörte, die hervorstechendsten Töne auf dieselbe Art rein nachahmte. Die Töne der Glocke, wenn die Uhr die Stundrn schlägt, das Krähen des Hahns

selbst ahmt sie nach, und zwar nicht als Krähen, sondern den Hauptton, in ihrer Tra-tra-Singeart. Dies Huhn lebt noch. Sollte diese Bemerkung nicht Naturfreunde, deren Hühner Spielen und Singen zu hören Gelegenheit haben, auf ähnliche Beobachtungen aufmerksam machen? An Pfauen hat ein Freund des Ref. bemerkt, dass auch diese wenigstens sehr aufmerksam auf Musik sind; denn sie kamen, so oft dessen Töchter sangen, unter die Fenster derselben und blieben daselbst, bis der Gesang aufhörte. Selbst das roheste der Hausthiere, das Schwein, an dem man auch schon den feinen Geruch eines Spürhundes bemerkt haben will, scheint Gefühl für Musik zu haben. Eine Familie zu Hertford hatte ein junges Schwein, welches, sobald im Unterzimmer gespielt und gesungen wurde, herbeykam und blieb, bis die Musik aufhörte. Ein Pferd von der königl. Leibgarde in London, welches ausgemustert worden und einem Emigranten zugefallen war, hörte eines Morgens, da dieser im Park ritt, das Trompeten-Signal der Garde, und schloss sich, was auch der Reiter dagegen versuchte, unaufhaltbar mit demselben an sein Regiment, zu grosser Belustigung aller Anwesenden, an.

Kurze Anzeigen.

An Psyche, ein melodramatischer Versuch, nach dem Andante aus Beethovens Concert, Op. 58, — — von J. H. Clasing. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 8 Gr.)

Eine Kleinigkeit, die aber Geist, Geschmack und Zartgefühl sicherer verräth, als mancher gemeine Opernakt. Das Gedicht des Ungenannten ist eine Art Nachahmung mit veränderter Richtung von Göthe's: *Kennst du das Land etc.* Ohngefähr in gleicher Maasse hat Hr. Cl. einige Hauptgedanken jenes schönen Andante Beethovens aufgenommen und andere gewendet. Die Worte werden selten durch die Musik getrennt, sondern meistens zu ihr selbst rhythmisch gesprochen. Damit dies leichter geschähe, ist die Musik sehr einfach gehalten; damit die Worte verstanden werden, sehr schwach besetzt — nur mit dem Quartett und dem obligaten Pianoforte, welche überdies fast immer wechseln. Gestochen erhält man zwar die ganze Begleitung für das Pianoforte allein ausgezogen; die andern Instrumente sind aber so genau angemerkt, dass sie ein jeder, der das Stück, wie es ursprünglich entstanden, hören will, ohne die geringste Schwierigkeit sich es aussetzen kann. Der Ausdruck des Gedichts ist überall, im Ganzen wie im Einzelnen, gut getroffen und mehre Stellen sind von ergreifender Wirkung — wenn sie nämlich gut ausgeführt werden. Zu diesem wird aber nur mögliche Aufmerksamkeit und Uebereinstimmung (mithin ein sorgsames Probieren), und viel Delicatesse der Spieler, besonders des Klavieristen, verlangt; denn die Noten an sich sind sehr leicht. Das Gedicht gut zu sprechen ist auch nicht schwer, und verlangt, ausser den allgemeinen Erfordernissen guter Declamation, und derselben Aufmerksamkeit und Uebereinstimmung (mit den Musikern), vornämlich eine ruhige, sanfte Würde. Kommt dies zusammen, so kann der beabsichtigte Eindruck schwerlich fehlen.

Ouverture pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par C. A. Gabler. Oeuvr. 44. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Ref. weiss nicht, ob diese Ouverture ursprünglich für das Pianoforte, oder für das Orchester geschrieben ist: der Titel scheint das Erste anzudeuten, und die Schreibart selbst es zu bestätigen. Man erhält einen langen (etwas zu langen) Einleitungssatz, und dann ein gleichfalls langes, rasches, meist fröhliches Allegro, das sich gleich durch ein falsches Thema empfiehlt, und worin der Verf., ohne Anspruch auf Neuheit oder gar Gelehrsamkeit, doch manches zu sagen weiss, weshalb man ihm die ganzen 17 Seiten hindurch, nicht ungern folgt. Dilettanten mit einiger Fertigkeit und munterm Sinn werden sich ohne Schwierigkeit und mit Vergnügen durch diese Ouverture unterhalten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. 11.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1820.

Schreiben aus Warschau an die Redaction der musikalischen Zeitung.

Das Warschauer Publikum erwartete seit geraumer Zeit, in Ihrer Zeitung eine für die schönen Künste interessante Begebenheit erwähnt zu lesen, welche in der Hauptstadt Polens Statt gefunden hat. Das Stillschweigen Ihres Warschauer Correspondenten über diesen Punkt veranlasst mich zu gegenwärtigen Schreiben an Sie, welchem ich einen Platz in Ihrer geschätzten Zeitschrift einzuräumen bitte.

Herr Carl Kurpinski, Director der Warschauer Nationaloper und ausgezeichneter Componist, hat von seinen Mitbürgern einen glänzenden Beweis der Hochachtung und Werthschätzung erhalten.

Am 1sten May wurde ihm, unmittelbar nach der Aufführung seiner Oper, le Chateau de Cauratin, durch einen Verein von Kunstfreunden und den angesehensten Personen, auf Vermittelung der Frau Gräfin Chodkiewicz, eine goldene Ehrenmedaille, nebst einem höchst schmeichelhaften, von Seitens der bedeutendsten Personen des Königreichs unterzeichneten Schreiben, eingehändigt. Die rechte Seite dieser Denkmünze enthält den Namen und das Brustbild des Tonsetzers; auf der Rückseite sieht man die Attribute der Tonkunst mit der Inschrift: „Les sonnetoydes pour les belles productions dharmonie, 1819."

Se. Maj. der Kaiser und König, unser theurer Monarch, wollte gleichfalls das Verdienst dieses Componisten belohnen, und geruhte daher ihn mit der Stelle eines Kapellmeisters in Seinem Königlich-Polnischen Hofe durch folgendes Decret zu beehren:

„Von Gottes Gnaden, Wir, Alexander I. Kaiser aller Reussen, König von Polen etc. etc. etc. in der Absicht, einen ausgezeichneten Beweis unsers königlichen Wohlwollens dem Hrn. Carl Kurpinski, Director des Theaterorchesters zu Warschau, zu geben, und die Talente der Composition, die er in mehreren, auf die polnischen Bühne günstig aufgenommenen originellen Opern gezeigt hat, zu belohnen, haben beschlossen und beschliessen folgendes: der besagte Herr Carl Kurpinski ist zum Kapellmeister unsers königlichen Hofes von Polen ernannt. Unser Minister des Innern und der Polizey dieses Königreichs ist beauftragt, dem Herrn Kurpinski die besondere Gunst zur Kenntniss zu bringen, die Wir ihm durch das gegenwärtige Decret erweisen wollen. Gegeben zu St. Petersburg, den 1/13ten November 1819.

Unterzeichnet: Alexander, Kaiser und König.

Der Minister Staatssecretair, unterz.

Ig. Sobolewski.

Seit dem Jahre 1810 hat Hr. Kurpinski nach und nach das Repertoire der polnischen Bühne mit vierzehn Opern bereichert, unter welchen man besonders Le Palais de Lucifer *), Edwige, Le Chatelain und Alexandre et Apolles auszeichnet. Andere musikalische Produkte einer verschiedenen Gattung, wie Fugen, Symphonieen, Hymnen u. s. w. beweisen die Fruchtbarkeit und das Feuer seiner Einbildungskraft. Auch darf der erste Theil seines Exposé methodique des principes de la Musique, nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Dies Werk übertrifft an Klarheit Alles, was man in dieser Gattung kennt. Der Beyfall dieses Theils, erregt grosses Verlangen nach der Erscheinung des zweyten. Warschau, den 29sten Nov. 1819.

Ankündigung.

In August Cranz Musikhandlung in Hamburg ist erschienen:

Händel, G. F. Der hundertste Psalm im Klavierauszuge von J. H. Clasing. 1 Thlr. 12 Gr.

— *Empfindungen am Grabe Jesu, Klavierauszug* 2 Thlr.

— *Te Deum laudamus, Klavierauszug,* 2 Thlr.

Unter der Presse ist:

Judas Maccabaus im Klavierauszuge, von demselben.

*) Se. Maj. der König von Sachsen, dieser erhabene Beschützer der schönen Künste, hat den Herrn Kurpinski mit einem sehr kostbaren Diamantringe für diese Composition, zum Zeichen Seiner Zufriedenheit, beehrt.

Digitized by Google

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1813 erschienen sind.

Beynebargk, F Baron de, 12 Walses et 8 Ecossaises p. 2 Vln, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse Op 7 . . . . . 1 Thlr

Grossetti, Ferd grd Trio p. Violoncelle, Vlon et Vla. Op. 11 . . . . . 6 Thlr

Kreutzer, R Thème varié p. le Violon avec un Quatuor ou un accomp. de Pforte, pour remplacer au besoin le 2me Vlon, Vla ou Vcelle par Rode . . . . . 16 Gr

Libon, P. 30 Caprices p. un Violon seul. Op. 25 Liv 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Neun, A. Variations et Polonais p. Violon et Guitarre. Op. 54 . . . . . 8 Gr

Pugnani, H grd Quintetto p. 2 Violons, 2 Vlas et Vcelle Op 25. . . . . 1 Thlr 6 Gr.

Reicha, A. 6 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Basse Op. 90 Liv 1 et 2 . . . . . à 2 Thlr 20 Gr

Viotti, J B. 3 Divertissements p. le Violon seul av accomp. de Pianoforte . . . . . 1 Thlr 12 Gr

Volgt, C. L. Polonaise p. le Violoncelle av accomp de Vlon, Vla Vlle et Basse. Op. 9. . . . . 10 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. 3 grds Trios p. 3 Flutes 3me Liv . . . . . 2 Thlr 20 Gr.

— 3 Sonates brillantes et faciles p. la Flute av accomp. de Viola (ad libitum). Op. 40 et 45 2me et 3me Suite. (5me et 6me Liv de Sonates) . . . . . à 1 Thlr 16 Gr.

— 3 Duos brillants et faciles p. 2 Flutes. Op 45 Liv 1. . . . . 1 Thlr.

— 3 Duos brillants et faciles p. 2 Flutes Op. 46 Liv 1 . . . . . 1 Thlr

— 8me Concerto p. la Flute av acc. de l'Orch. (C dur). . . . . 2 Thlr.

Cullina, Choix de nouvelles Danses arr p. le Flageolet . . . . . 12 Gr.

Duvernoy, Ch Thème varié p la Clarinette av accomp de Pforte. No. 1 et 2 . . . . . à 16 Gr.

— 2d Concerto p. la Clarinette av Orch. Op. 56.

Gabrielsky, W. 3 Duos nouv. pour 2 Flutes Op. 39 . . . . . 1 Thlr

Gebauer, E. 6 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 21 Liv 2. . . . . 1 Thlr.

— 6 Duos concert. pour 2 Flutes. Op. 22 Liv 2 . . . . . 1 Thlr 8 Gr.

— Barcarolle variée p. le Flûte. . . . . 8 Gr

— O Peccator, Barcarolle vénitienne de la Sérénade variée p. la Flute . . . . . 4 Gr

Köhler, H. 3 gr Duos p. 2 Flutes. Oeuv 224.

Kummer, C. H Variations p. le Basson principal avec accomp. de l'Orch. Op. 15. H 6m . . . . . 1 Thlr

Kummer, C. H. Concerto p. le Basson av acc. de l'Orchestre Op. 16 B dur . . . . . 2 Thlr 16 Gr

Lindner, H Musique militaire en Harmonie. 2 Thlr. 4 Gr

Neukomm, A. 6 Duos p. 2 Cors. . . . . 16 Gr

Reicha, A. Quintetto p Clarinette en Si (B) 2 Vln, Vle et Violoncelle . . . . . 2 Thlr

Rossini, Ouverture et Airs des Operas Inganno felice et la gazza ladra arr. p. Flute, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par Legrand. 2 Thlr

Subelnus, N. A. 3 Quatuors conc. p Flute, Clarinette, Cor et Basson, Op 5 . . . . . 2 Thlr

Schneider, Ign Thème de l'Op. Tancrede varié p. le Basson av acc. de l'Orch . . . . . 16 Gr

Semmmann, H. Thème varié p. la Flute av accomp. de 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 3. 1

Tulou, 3 grds Duos conc. p. 2 Flutes Op. 19 . . . . . 2 Thlr

— Air varié p. 2 Flutes. Op. 20. . . . . 6 Gr

Für Pianoforte.

Beethoven, L. v (nouvelle) grde Sonate pour le Pianoforte. Op. 106 (B dur) (Edition originale) . . . . . 2 Thlr 16 Gr

— Quatuor No. 4 arr. p le Pfte à 4 mains —

Bierbaum, H. Quintetto p. le Pforte ou acc de 2 Vln, Vla et Vcelle obligés . . . . . 1 Thlr 12 Gr

— Sonate p. le Pforte, av accomp. d'un Hautbois ou Violon oblige. . . . . 1 Thlr 8 Gr.

Boieldieu, A. Ouverture de l'Op. le petit Chaperon rouge (Rothkäppchen), p. la Pforte. . . . . 12 Gr.

Böhner, L. Variations p le Pforte, No. 8 et 9. à 8 Gr

Duvernoy, F Baron de, 20 différentes Danses p. le Pforte. Op. 6 . . . . . 20 Gr.

— 12 Walses et 8 Ecossaises pour le Pforte. Op 7. . . . . 20 Gr

Hegenbarth, P. L. G. Sonate p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Clementi, M Gradus ad Parnassum ou Exercices p. le Pforte Vol. II. . . . . 2 Thlr 16 Gr

— Sonate p. 2 Pfortes. (B dur) . . . . . 16 Gr

Goelsch, D. 3 Marches p. le Pforte, ... 6 Gr

Hennig, P. E. grande Polonaise sur une Romance de l'Op. Cendrillon p la Pforte. Op 4 . . . . . 9 Gr.

— Variations sur une Krakowiak pour le Pforte. Op 5 . . . . . 12 Gr

Koeben, Conrad, Quatuor p. le Pforte, Vlon, Vla et Violoncelle. (C dur) . . . . . 1 Thlr 20 Gr

Rossini, Ouverture de l'Op Otello p. le Pforte 8 Gr

— Ouverture de l'Op. la Gazza ladra p. la Pforte. 10 Gr

— Ouverture de l'Op. Torvaldo et Dorliska p. le Pforte . . . . . 12 Gr

Ringel, D S. Variations faciles sur une marche de la Vestale p. le Pforte Op 23 . . . . . 8 Gr

Steibelt, D. Ouverture de l'Op. Romeo et Julie, nouvellement arrangée p. le Pforte av acc de Vlon et Violoncelle . . . . . 16 Gr

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

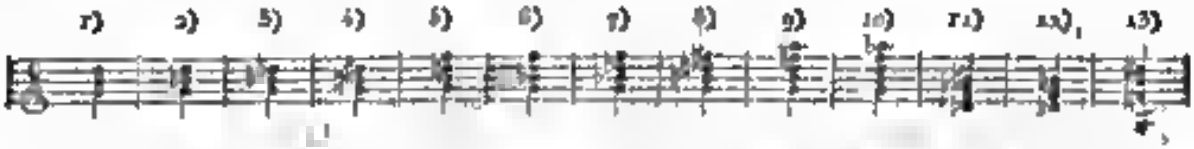
Den 8ten März. **No. 10.** 1820.

Recension.

Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique. Par Antoine Reicha, Professeur de composition à l'école royale de Musique et de declamation. A Paris (Pr. 4n Francs)

Die Lehre von der Tonsetzkunst hat, wie bekannt, zwey Haupttheile; einen grammatischen und einen ästhetischen. Das vorliegende Werk liefert blos den ersteren. Denn was Aesthetisches darin vorkommt, wie etwa über die Klarheit der Harmonie (S. 164), ist nur sehr wenig, und nur beyläufig mit eingeflochten. Die Aufschrift *Cours de composition* und *Traité complet* ist in einem eingeschränkten Sinne zu nehmen, als die Worte eigentlich sagen. Das Werk ist in drey Hauptstücke oder Bücher (parties) abgetheilt; wobey aber der Theilungsgrund, den sich der Verfasser gedacht haben mag, eben so schwer zu erkennen ist, als das Gesetz der Ordnung, welches in jedem Buche etwa zum Grunde liegt. Beydes wird die Inhaltsanzeige bestätigen.

Erstes Buch. Von Intervall. Umkehrung der Intervalle. Akkorde. Es gibt (S. 8 und 9) folgende,



Also vier Dreyklänge, No. 1—4, vier Septimenakkorde, No. 5—8, zwey Nonenakkorde, No. 9 und 10, ein (von dem Verfasser so genannter) unvollständiger Nonenakkord, No. 11, und noch zwey Septimenakkorde, No. 12 und 13. Davon sind No. 1—5 und No. 5—10 Grundakkorde, No. 4, 11, 12 und 13 hingegen *accords altérés*, welche hier den Grundakkorden entgegen gesetzt werden und solche Akkorde seyn sollen, die einen oder mehre leiterfremde (durch zufällige Erhöhung oder Erniedrigung entstandene) Töne enthalten.

(Hierbey ist 1) die Frage, warum nur diese und nicht mehre Akkorde? Wo bleiben z. B. der doppelt verminderte und der doppelt vergrößerte Dreyklang? von denen besonders der letztere einen bekannten, höchst ausdrucksvollen Gebrauch zuläßt. Wo bleibt der so äußerst fruchtbare, verminderte Septimenakkord? Freylich soll dieser eigentlich ein unvollständiger Nonenakkord seyn (S. 9). Aber wenn er das auch wäre (wovon nachher), so hätte er doch in dem obigen Verzeichnisse der Akkorde eben so gut eine Stelle verdient, als No. 11, welcher auch ein unvollständiger Nonenakkord seyn soll; ja, er hätte sie auch viel mehr verdient, als dieser, da er ohne Vergleich brauchbarer ist. Warum fehlen ferner der Undecimen- und der Terzdecimen-Akkord? Etwa, weil sie die Octave übersteigen? Das thut auch der Nonenakkord. Oder, weil sie nicht brauchbar sind? Das wird kein Kenner der Tonkunst behaupten; und gesetzt, sie wären unbrauchbar; so musste doch der Grund davon nachgewiesen seyn. 2) Warum ist der übermäßige Dreyklang (No. 4) aus der Reihe der Grundakkorde so geradezu verwiesen worden, da doch der verminderte Dreyklang darin aufgenommen ist? Zwar ist dieser letztere auf der sie-

benten Stufe der harten, und auf der zweyten der weichen Tonart einen natürlichen Sitz, wo er ohne zufällige Erhöhung und Erniedrigung eines Tones vorkommen kann. Wie aber, wenn der weichen Tonleiter die grosse Septime (als Leitton) wesentlich angehörte, wie unter andern Gottfr. Weber mit wichtigen Gründen behauptet? Alsdann hätte der übermässige Dreyklang auch einen Sitz, wo er ohne zufällige Erhöhung oder Erniedrigung vorkommen könnte; nämlich auf der dritten Stufe der weichen Tonart. Unser Verfasser wenigstens kann ihm diesen Anspruch nicht streitig machen, da er die wichtige Lehre von der Natur der Tonleitern gar nicht berühret hat. 3) No. 11 in dem obigen Verzeichnisse soll, wie schon erwähnt, ein unvollständiger Nonenakkord seyn. Er entsteht, nach S. 9, wenn man in dem kleinen Nonenakkorde (No. 10) die Quinte um einen halben Ton erniedrigt, diese dann zum Basse macht und den Grundton wegläßt. Allein es ist a) zum wenigsten willkührlich, diesen Akkord gerade auf diese Art zu erklären. Denn an sich betrachtet, ist er vieldeutig, wie dem Verfasser nicht hätte entgehen können, wenn er Webers Theorie der Tonsetzkunst gekannt oder verglichen hätte. b) Ausserdem verstosst jene Erklärung gegen des Verfassers eigene Regeln. Denn nach S. 48 soll in keinem Akkorde ein Ton fehlen, wodurch er unkenntlich würde. Der vorliegende, vorgebliche Nonenakkord aber würde bey weggelassenem Grundtone unkenntlich seyn. Sodann hat man bey gegebenen Akkorden, um ihren Grundton zu finden, nach S. 9, weiter nichts zu thun, als sie terzenweise zu bauen. Alsdann ist „*la note la plus basse toujours la fondamentale*“. Nach dieser Regel ist also in dem fraglichen Akkorde

h
as
f
des

offenbar h der Grundton, und dieser Akkord also Versetzung eines Septimenakkordes

as
f
des
H

c) Ein Nonenakkord mit weggelassenem Grundtone ist an sich selbst ein Unding. Denn sobald der Grundton aufgehoben wird, wird auch die None, als solche, aufgehoben. Denn nicht der einzelne Ton an und für sich, sondern sein Intervall, das er mit dem Grundtone bildet, ist die None. Ein Nonenakkord ohne None aber ist offenbar widersprechend und um nichts besser, als ein Wohlklang ohne Klang. Dies läst sich überhaupt auf alle Akkorde anwenden. Keiner kann ohne seinen Grundton bestehen. — In dem vorliegenden Falle wird die Sache dadurch noch arger, dass sich der vorgebliche Grundton (g) zu dem Akkorde gar nicht einmal angehen läst, weil daraus (S. 9) eine Verwirrung von Dissonanzen, die das Ohr nicht fassen könnte, entstehen würde. Was soll man sich aber bey einem Grunde einer Sache denken, der ihr nicht allein nicht wirklich zum Grunde liegt, sondern ihr auch nicht einmal zum Grunde liegen kann! d) Die beyden letztern Gründe (b und c) zeigen zugleich, dass es ganz unzulässig sey, den verminderten Septimenakkord für einen unvollständigen Nonenakkord zu erklären, wie S. 9 geschiehet, wo es von demselben heisst: „*qui n'est que l'accord de neuvième mineure sans sa basse fondamentale.*“ Es ist überdem, schon ganz im allgemeinen betrachtet, klar, dass es ein durchaus unstatthaftes Verfahren ist, einen vierstimmigen Akkord aus einem fünfstimmigen, also das Einfachere aus dem Zusammengesetzten entstehen zu lassen. Denn durch das Einfache ist das Zusammengesetzte erst möglich, und jenes kann also nicht aus diesem entstehen. Der erwähnte Nonenakkord ist ohne den verminderten Septimenakkord gar nicht möglich. Der letztere liegt also in der Möglichkeit des erstern zum Grunde und kann also nicht umgekehrt auf diesen gegründet seyn. Dazu kommt hier noch, dass der verminderte Septimenakkord in tausend Fällen, die jeder kennt, gebraucht wird, wo an einen weggelassenen Ton, durch welchen ein Nonenakkord gesetzt seyn würde, gar nicht zu denken ist. Und in Fällen, wo ein solcher Ton sich denken liesse, würde ein Nonenakkord zwar möglich, aber doch nicht wirklich einer vorhanden seyn, sondern ein blosser Septimenakkord.

Auf den Gedanken, den mehrgedachten Akkord (No. 11) für einen Nonenakkord mit weggelassenem Grundtone zu erklären, hat den Verfasser eine vorgefasste Meynung geleitet, die freylich viel Schein und daher ihre Anhänger

hat. Es ist Gesetz der Natur (principe de la nature), heisst es S. 9, dass „der Grundbass eines dissonirenden Akkordes mit dem Grundbasse des folgenden Akkordes eine Unterquinte bilde." Wenn also, heisst es eben daselbst dann weiter, der Grundton eines dissonirenden Akkordes z. B. G ist; so muss der Grundton des folgenden Akkordes C seyn; und umgekehrt, wenn der Grundton des letztern C ist, so muss der erstere G zum Grundtone haben. — Hieraus wird dann eben gefolgert, dass der obige Akkord, No. 11, weil er in den Dreyklang von C aufgelöst werde, nothwendig G zum Grundtone haben, dieses G also, weil es doch darin nicht vorkommt, weggelassen seyn und der Akkord also als ein unvollständiger Nonenakkord betrachtet werden müsse.

Unmöglich kann ich dem Verfasser beystimmen. Denn a) ist das vorgebliche Gesetz der Natur zu unbestimmt ausgedruckt. Denn nicht von dem, auf einen dissonirenden Akkord folgenden Akkorde überhaupt, sondern nur von demjenigen folgenden, in welchen der dissonirende aufgelöset wird, kann darin die Rede seyn. Das springt in die Augen und ist auch die Meynung des Verfassers. Denn er nennt den folgenden Akkord nachher den *accord resolutif*. Das Gesetz müsste also bestimmter so heissen: der Schritt von dem Grundbasse eines dissonirenden Akkordes zu dem Grundbasse desjenigen Akkordes, in welchen jener aufgelöst wird, muss eine Unterquinte seyn. Aber b) auch unter dieser Einschränkung kann ich dem Verfasser das Gesetz nicht zugeben. Denn aa) hat er dasselbe aufgestellt, ohne irgend einen Grund dafür anzuführen; es erscheint also als eine blosse petitio principii. Oder soll er etwa ein für sich einleuchtender Grundsatz seyn? Das wäre zu viel gefordert! Und das um so mehr, da dasselbe bb) nicht allein nicht augenscheinlich wahr, sondern sogar falsch ist. Denn zuvörderst kann bey Auflösung eines dissonirenden Akkordes der Grundbass stehen bleiben, z. B. bey dem Undecimenakkorde:

f	e
d	c
H	G
G	
C	G

Sodann kann er ganz andere Schritte machen, als in der Unterquinte, z. B. in die Sekunde abwärts, wie

d	e
c	c
a	g
Fis	G

wo der Grundbass des ersten Akkordes D, und des andern G ist; oder in die Sekunde aufwärts, wie

h	c
f	es
d	e
G	As

wo der Grundbass von G nach As fortschreitet. — Bey dem ersten, vom Undecimenakkorde her genommenen Beyspiele wird man hoffentlich nicht einwenden, dass derselbe ein blosser Vorhalt sey. Denn die Vorhaltslehre (die übrigens wohl selbst ein blosser Vorhalt statt der wahren gewesen seyn dürfte) dahin gestellt, und angenommen, der gedachte Akkord sey ein blosser Vorhalt, so ist er doch ein dissonirender und wird aufgelöst. — Doch, wozu hier erst Beweise? Der Verfasser sagt (S. 9) selbst, dass sein Gesetz Ausnahmen zulasse, und dass diese Ausnahmen sogar gut und vortrefflich seyn können. „*Ces exceptions peuvent être bonnes et même excellentes.*" Nun, wenn das also ist, so frage ich c) wo soll es überhaupt hinaus, wann der Verfasser behauptet: es sey Gesetz der Natur, dass der Grundton eines dissonirenden Akkordes bey der Auflösung in die Unterquinte fort schreite? Und zwar ohne alle Ausnahme (sans exception, S. 9)? Soll es heissen: in den Werken, welche die Natur selbst, nicht die Kunst hervorbringt, werde jenes Gesetz ohne Ausnahme beobachtet? Allein wo sind diese Werke der Natur? und wie käme die Natur auf den Einfall, sich an ein Gesetz zu binden, wodurch sie verhindert würde, Vortreffliches hervor zu bringen, indem es ja vortreffliche Ausnahmen von diesem Gesetze gibt? Das wäre in der That eine ganz eigene Grille und die Kunst würde mit nichten an das Gesetz der Natur zu verweisen, sondern vielmehr aufzufordern seyn, sich an die Natur nicht zu kehren! — Oder soll es heissen: es liege in der Natur der dissonirenden Akkorde, dass ihr Grundbass bey der Auflösung fünf Stufen abwärts fort schreite? Dann wäre jede Ausnahme davon ungereimt. Denn sie wäre widernatürlich und könnte nie auch nur

Digitized by Google

erträglich, geschweige denn vortrefflich seyn! — Wenn man aber, um auf den Akkord No. 11 nochmals zurück zu kommen, d) das vorgebliche Naturgesetz sogar auch einräumen wollte; so würde der Verfasser seine Vorstellung von diesem Akkorde dennoch nicht retten können. Denn er würde zuvörderst beweisen müssen, dass die demselben angeschriebene Fortschreitung in C keine Ausnahme von dem Naturgesetze sey; dergleichen ja Statt finden und sogar vortrefflich seyn können. Das kann er aber nicht beweisen, und wenn er es könnte, so würde er damit doch nichts gewinnen. Denn es müsste nun noch beweisen, dass der besagte Akkord nur diese einzige Fortschreitung zulasse. Das aber ist eben so unmöglich. Denn der Akkord ist, wie schon bemerkt, vieldeutig und gestattet mehre Auflösungen, unter andern z. B. diese:

h	$\bar{a}$
as	as
f	f
des	e

wornach also sein Grundton e seyn müsste, weil des nachfolgende Akkord f zum Grundtone hat. Folglich würde entweder nicht G der Grundton desselben seyn können, wie der Verfasser aus seinem Naturgesetze folgert, oder er würde zwey verschiedene Grundtöne zugleich haben müssen; welches widersprechend seyn, und nur die Nichtigkeit des vorgeblichen Naturgesetzes, welches diese Folgerungen begründete, von neuem darthun würde.

Umkehrung der Akkorde. Sie ändere die Natur der Akkorde nicht, S. 11. (Aber man hört doch nach der Umkehrung andere Intervalle, als vorher, und andere Intervalle haben eine andere Natur. Das offenbaren sie schon dadurch, dass sie anders wirken; besonders in einer Folge von mehren. Wer mag z. B. eine Quintenfolge hören, wie diese:

g	a	h
e	fis	g
c	d	e?

Kehrt man die Quinten um:

$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
g	a	h
e	fis	g

so ist der Eindruck auf das Gehör von ganz anderer Art und sehr wohl zu leiden).

Tonschlüsse (cadences). Ganze; halbe. Der ganze (allemal ein Dreyklang auf der Tonica) muss, nach S. 13: *„être indispensablement précédé de l'accord de la dominante non renversé, auquel on ajoute souvent la septième."* (Auf der nämlichen Seite aber steht: *„Les cadences parfaites* (die ganzen Tonschlüsse) *diffèrent par les accords antécédens."* Wie stimmt das mit einander? Soll das letztere etwa blos heissen: der vorauf gehende Dominantenakkord könne verschiedene Lagen haben? Das könnte man aus den Beyspielen schliessen. Denn es werden unter andern die Tonschlüsse:

$\bar{d}$	$\bar{e}$		h	$\bar{e}$
h	$\bar{c}$	und	g	g
g	e		d	e

angeführt. Aber vorher liess es ja: der nicht umgekehrte Dominantenakkord solle *indispensablement* vorauf gehen! Oder soll es blos heissen: noch vor diesem Dreyklange auf der fünften Stufe können verschiedene Akkorde Statt finden? Dann ist es eine sehr überflüssige Bemerkung. Denn das versteht sich von selbst. Was die Regel an sich selbst betrifft; so widerstreiten ihr diejenigen Tonschlüsse, wo dem letzten Dreyklange der Dreyklang der vierten Stufe voraufgehet, wie z. B.

$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{c}}$
$\bar{a}$	$\bar{g}$
$\bar{f}$	$\bar{z}$
$\bar{c}$	$\bar{c}$
F	c

dergleichen gerade in der strengsten, der kirchlichen Schreibart häufig gebraucht werden. Doch diese Tonschlüsse sollen (S. 151) plagalisch seyn. Frägt man aber: warum? so findet man keinen andern Grund, als den, dass die gegebene Regel nicht umgestossen werde. Man sollte aber umgekehrt die Regel nicht geben, damit man diese Tonschlüsse nicht unter die plagalischen zu verweisen brauchte.

Vom Basse. (S. 15.) Er wird fehlerhaft, wenn er so fortschreitet, dass er mit einer andern Stimme eine reine Quarte macht, die unvorbereitet eintritt, z. B.

h	$\bar{e}$	oder	$\bar{e}$	$\bar{d}$
d	g		e	a

(S. 15 etc.)

Vorausgesetzt, dass dergleichen Fortschreitungen in der That nicht zulässig seyen; so ist es doch

wohl blosse Willkühr, den Fehler so geradezu dem Basse beyzumessen. Er könnte ja auch in der Oberstimme liegen. Aber auch das Verbot an sich selbst ist von dem Verfasser durch nichts begründet worden, was doch um so nöthiger gewesen wäre, da er der Quarte übrigens ohne alle Einschränkung den freyen Eintritt gestattet (S. 16). Ja, es lässt sich dasselbe nicht rechtfertigen. Denn es ist unrichtig, dass die Fortschreitungen der gedachten Art in allen Fällen, und durch das freye Eintreten der Quarte als solches, unstatthaft seyen. Der Verfasser hat sich auch selbst damit in Verlegenheit gebracht. Er hat nicht umhin gekonnt, in manchen Fällen solche Fortschreitungen zuzulassen, s. B. S. 17

g	g		g	g
e	h	oder	c	h
C	D		Ac	d

und muss Ausflüchte suchen, um sich zu helfen. Denn weiter ist es nichts, wenn er von diesen frey eintretenden Quarten S. 17 sagt: man dulde sie, weil sie ein lebhafteres und entscheidenderes Vorgefühl des Tonschlusses herbey führen. Denn, wenn sie so sich schlecht wären, so müsste man lieber mit einem weniger lebhaften Vorgefühle des Tonschlusses zufrieden seyn; und selbst dies wäre nicht nöthig, da die Quarte sehr leicht vorbereitet werden konnte, ohne von ihrer Kraft, jenes Gefühl und das Verlangen nach dem Tonschlusse zu erregen, der Mindeste zu verlieren. Noch mehr! Das Verbot des Verfassers führt ihn sogar in Widerspruche. Nach S. 18 will er die Fortschreitung

f	f
e	h
a	g
f	d

wegen der frey eintretenden Quarte g d nicht dulden, sondern, wenn der Satz vierstimmig seyn soll, f verdoppelt und so schreiben:

f	f
e	h
a	f
f	d

Es ist hier aber f die Septime, wie der Verfasser auch selbst sagt, und die Septime soll niemals verdoppelt werden (S. 47).

Verkettung der consonirenden Akkorde. Sie ist gut, wenn der Grundbass in die Unterterz, die Unterquarte, die Unterquinte, oder, welches eins ist, in die Obersexte, die Oberquinte oder Oberquarte fortschreitet (S. 21). Dies wird aus der Zergliederung einer aufgestellten Reihe consonirender Akkorde geschlossen. Ganz richtig. Diese Fortschreitungen sind gut. Nur folgt daraus nicht, dass sie allein gut sind, und nicht auch noch andere. Der Verfasser führt selbst S. 23 Beyspiele an, wo der Grundbass in die Secunde fortschreitet. Nur sollen diese blos als Ausnahmen von jener Regel Statt finden. Warum aber? Weil die Regel gegeben ist? Umgekehrt vielmehr! Weil sie Statt finden, soll diese Regel nicht gegeben werden. Der Grundbass ist solchen Einschränkungen nicht unterworfen. Er kann in jede beliebige Stufe fortschreiten; auch in die siebente, sowohl aufwärts als abwärts, z. B

g	f	c	c
d	e	g	e
h	a	e	fis
G	f	c	D

Wozu ihm also gewisse Schritte zur Regel machen, da ihm alle frey stehen?

Lage der Akkorde. Weite und enge. In einem Satze muss, wenigstens bis zu einem halben Tonschlusse, eine gewisse Gleichförmigkeit in dieser Hinsicht beobachtet werden. (S. 26.) Gerade, schiefe und entgegengesetzte Bewegung mehrer Stimmen gegen einander. In Betreff der geraden Bewegung werden §. 29 einstweilen blos offenbare Octaven und Quinten verboten. Von den verdeckten werden fünf Fälle in Beyspielen aufgeführt, mit der Bemerkung für den Anfänger, dass er sich keine andern als diese erlauben solle. Die offenbaren Octaven und Quinten werden aber blos schlechtweg verboten, ohne irgend einen Grund für dieses Verbot anzuführen. Ohne Zweifel, weil der Verfasser keinen triftigen Grund beyzubringen hatte. Denn was die Quinten betrifft, so kennt er, nach seinem eigenen Geständnisse, überhaupt gar keinen Grund, warum dieselben eine üble Wirkung machen. Denn er sagt S. 132: „*On ne sait pas encore, pourquoi des quintes de suite par mouvement semblable produisent un mauvais effet;*“ unter welches *On* indessen sich nur begreifen zu lassen, ohne viele Kenner der Tonwissenschaft verbitten werden. Was die Octaven anlangt, so soll (S. 132) die schlechte Wirkung derselben blos auf dem Leer-

heitgefühle, das sie erregen, beruhen; welches unter allen gerade am wenigsten der richtige allgemeine Grund davon ist, wie schon eine dazu Umsonne, wo jenes Gefühl am stärksten seyn musste, zur Genüge erhellet. — Aus der gestandlichen Unbekanntschaft des Verfassers mit dem Grunde der übeln Wirkung verbotener Quinten lässt sich manches erklären, was sonst unbegreiflich seyn würde: wie z. B. dass er (S. 29) den Schritt aus der reinen Quinte in die falsche $\binom{d\ c}{G\ Fis}$ ohne Einschränkung gestattet, und den Schritt aus der falschen in die reine $\binom{c\ d}{Fis\ G}$ eben so unbedingt verbietet, ohne zur Rechtfertigung dieser Vorschrift auch nur den geringsten Grund anzuführen. Dieser Grund aber, der ohne Zweifel in den verdeckten reinen Quinten, die im letztern Falle entstehen, liegen soll, kann zuvörderst dem Anfänger unmöglich von selbst klar seyn, und das um so weniger, da ihm auf der nämlichen Seite verdeckte Quinten, wie $\overline{c}\ \overline{d}$ e g sind, erlaubt worden. Und sodann kann dieser Grund zu einem so unbedingten Verbote nicht hinreichen. Denn wenigstens in den Mittelstimmen sind Fortschreitungen, wie $\overline{a}\ \overline{d}$ fis e, oder, wenn etwa das $\overline{c}$ durchaus abwärts gehen soll, wenigstens solche, wie $\overline{c}\ \overline{h}$ fis e, in vielen Fällen erlaubt, und werden auch von sehr strengen Tonlehrern gestattet: s. *Türks Anleitung zum Generalbassspielen* 2te Aufl. S. 85. Wie ist es vollends, wenn beyde Stimmen springen, $\overline{f}\ \overline{d}$ z. B. h g? Freylich kann man auch hier — auf dem Papiere für das Auge — verdeckte Quinten nachweisen. Oh aber, bey gehörig untergelegtem Basse, auch für das Ohr?

Vorbereitung und Auflösung der dissonirenden Akkorde. Dabey auch von dem Sitze derselben, und von den Verdoppelungen, die sie zulassen. (Sehr frey in Betreff der geforderten Vorbereitungen. Gründe, die aufgestellten Behauptungen zu rechtfertigen sucht man fast immer vergebens.) Modulation. Wie man insbesondere vermittelst des verminderten Septimenakkordes aus einem gegebenen Tone in jeden andern ausweichen könne. (Dieser ganze Abschnitt gut und ausführlich. Doch keine Erweiterung der Wissenschaft. Die Lehre von den Ausweichungen durch den verminderten Septimenakkord insbesondere hat Türk in einer hinterlassenen Handschrift noch vollständiger und systematischer ausgeführt).

Um nicht zu weitläuftig zu werden, gehe ich von dem zweyten und dritten Buche blos eine kurze Inhaltsanzeige.

Zweytes Buch. Von den nicht wesentlich zur Harmonie gehörigen Tönen; dergleichen z. B. die durchgehenden sind. Brechen der Akkorde. Verbotene Quinten und Oktaven. Querstand (doch nur Eine Art davon). Wie dissonirende Akkorde auf consonirende folgen können. Noch Bemerkungen über Tonschlüsse. Verkettung der Akkorde in Einer Tonleiter. (Nämlich der Ueberschrift dieses Abschnittes zufolge; in der That aber blosse Aufzählung der in Einer Tonleiter möglichen Akkorde.) Klarheit der Harmonie. Bezeichnung der Harmonie, durch Ziffern über dem Basse.

Drittes Buch. Harmonischer Gang. (Folge gleichförmiger Schritte des Grundbasses, z. B. c F, d G, oder c F, h E.) Strenge und freye Schreibart. Vom zwey- und mehrstimmigen Satze. Gehörige Behandlung der Harmonie, sofern sie nicht durch die menschliche Stimme, sondern durch andere Tonwerkzeuge ausgeführt wird; nebst Bemerkungen über die verschiedene Natur und Beschaffenheit dieser Werkzeuge und über deren gehörige Anwendung (S. 202—260). Diese an fruchtbaren und nützlichen Bemerkungen und Anweisungen so reichhaltigen Abschnitte dürften wohl in dem ganzen Werke das Vorzüglichste seyn. Umfang der Singstimmen in Chören. Zum Beschlusse eine zergliederte Fuge.

Nachrichten.

Stockholm. Die Schauspiele mit Musik nahmen hier zu Ende des Septembers vorigen Jahres ihren Anfang, und zwar mit *Torbern der Fischer*, von Bruni, welches recht gut gegeben wurde. Im Oktober hörten wir sehr vorzügliche Opern, freylich alte Bekannte, aber uns doch weit lieber, als mittelmässige Neuigkeiten. *Armida* von Gluck

wurde, mit geringen Ausnahme, schön ausgeführt. Demois. Wärlin (Armide) und Hr Lindström (Rinaldo) verdienten besonders Lob. Im *Oedipe* von Sacchini erhielt Hr Kunmann, der die Rolle des Oedip spielte, für sein Bestreben nicht die verdiente Anerkennung von dem Publikum, welcher seit vielen Jahren in diesem Charakter eine Vereinigung von schöner Stimme und ausdrucksvollem Spiel gewohnt war. Mad Lundström, als Antigone, war des Beyfalls werth. *Romeo et Juliette* von Steibelt, *Lehman*, *Montanaro* und *Kuhff* von Daleyrac, nebst *Johann von Paris* von Boyeldieu, waren die übrigen Stücke, die alle mit Vergnügen gehört wurden.

Im November. Wir erwähnten im vorigen Jahre die vom Concertmeister J. F. Berwald gegebenen Quartett-Unterhaltungen. Solche fanden auch diesen Winter seit Ende dieses Monats zur grossen Zufriedenheit der Musikfreunde wieder Statt. Sacchinis *Oedip* wurde wiederholt; *die Schweizerfamilie* von Weigl immer mit Freude gehört. Ausserdem gab man *Cendrillon* von Nicolo, *le nouveau Seigneur du village* von Boyeldieu, *le Tréfor supposé* von Mehul, *la Maison à vendre*, *Adolphe et Clara* und *la Soirée orageuse* von Daleyrac.

December. Am 7ten ein Benefizconcert für die Herren Franz und August Berwald. Es enthielt eine Phantasie für Orchester von Franz Berwald, ein Violinconcert von Spohr, das August B. sehr gut und fertig spielte, eine Arie von Gentili, welche Mad Sevelin vortrefflich sang; ein Septuor von Franz B. für Violine (August B.), Klarinette (Crusell), Horn (Hirschfeldt), Viola (Zetterström), Violoncell (Mogelin), und Contrebass (Sussmilch), welches angenehm exequirt wurde; ferner ein Violoncellconcert von Hugenbergerfergen, vom Herrn Löve mit Fertigkeit und Präcision gespielt, Romberg's schwedische Lieder, von Aug. Berwald für die Violine eingerichtet und wohl ausgeführt; endlich Variationen auf ein Nationalthema, für Orchester von Franz Berwald gesetzt. Wir haben früher unser Urtheil über Franz Berwalds Compositionen mitgetheilt; bemerken also hier nur, dass uns des oben erwähnte Septuor am besten gefiel. Die Phantasie scheint uns nach einem zu kühnen Massstabe entworfen. Gern wiederholen wir unsern Lobspruch auf den Fleiss des Hrn. Franz Berwald, wünschen aber angelegentlich, dass sein nun mehr entwickeltes musikalisches Talent sich mehr dem Studium der wahren Kunst widme, wodurch seine künftigen Compositionen nicht mehr durch so viel Abweichungen von den allgemein geltenden Regeln den Kenner beleidigen würden.

Am 11ten gab Mad. Marianne de Gregory (zufolge der Ankündigung reisende Solosängerin aus Rom), unter Anführung des Concertmeisters Berwald ein Concert. Es enthielt Folgendes: Mitternachtsymphonie von Haydn; Rondo aus *Cyrus* von Rossini, von Mad. G. gesungen; Duo aus Rossini's *Tancred*, von Mad. Sevelin und Georgy ausgeführt, Cavatine buffa aus Coccia's *La pietra del paragone*, von Mad. G. vorgetragen; Duo aus Paer's *Griselda*, welches Dem. Wärlin und Mad. G. sangen, und endlich eine ebenfalls von der letztern ausgeführte Scene mit Chor aus Rossini's *Tancred*. Diese Sängerin verdient alles Lob; ihre Stimme (Contralt) war vielleicht früher vollkommener, gewährt aber doch noch viel Vergnügen, besonders da sie mit Beurtheilung und Geschmack singt. Leider wurde sie vom Orchester schlecht begleitet, sogar (um nicht zu sagen) die Instrumente, u. B. Hörner und Violinen, ein paar Mal nicht zusammen. Wir wollen alle Betrachtungen hierüber unterdrücken, in Hoffnung, dass so etwas nicht wieder vorkomme, aber nur bemerken, dass, wenn einheimische Virtuosen fremde Künstler ungern unterstützen, sie doch wenigstens dem Publikum ein Aergerniss ersparen sollten, einem Publikum, das immer vollkommene Achtung verdient, wie besonders derjenige Theil desselben, welcher den Conzerten, Quartetten u. s. w. beyzuwohnen pflegt, diese Achtung nur Gerechtigkeit und Dankbarkeit mit Recht fordern kann.

Am 14ten gab Hr Mogelin ein Concert von folgendem Inhalt: eine Symphonie von Fesca, zum ersten Mal und gut aufgeführt; Andante und Polacca von B. Romberg für Violoncell, von Hrn M. brav gespielt, Arie *Altro non è la guerra*, von Winter, welche Mad. Sevelin sang; Adagio und Rondo für Klarinette von du Puy, vom Herrn Crusell geblasen, Variationen für Violine von Rode, vom Concertmeister Berwald gespielt; ein bekanntes Terzett von Fioravanti, welches Mad. Sevelin und Lindström und Hr. Carl Freumayr sangen;

Andante und Polacca von Küffner, für Flöte und Guitarre, von den Herren Appelberg und Hildebrand fertig und brav vorgetragen, jedoch nicht zum Concertstyl geeignet; endlich Rombergs schwedische Lieder, immer mit Freude und mit Erinnerungen an den wackern Componisten gehört, so wie sie Hr. Megelin geschickt und feurig ausführte.

Am 18ten Concert zum Besten des Herrn Schatte, ehemaligen Klarinettisten der hiesigen Kapelle. Folgendes hörten wir darin: Ouverture der Oper *Iphigenie*, von Gluck, die sehr gut ausfiel, Klarinettenconcert von Krommer, vom Hrn. Ceusell wie gewöhnlich, d. h. trefflich geblasen, Arie *Dove sono i bei momenti*, von Mozart, sehr schön von Mad. Sevelin gesungen; Violinvariationen über ein norwegisches Thema, vom Concertmeister Beewald gesetzt und sehr schön gespielt; Concertante von Winter, für zwey Violinen (Concertmeister Beewald und A. Berwald), Klarinette (Ceusell), Horn (Hirschfeldt), Fagott (Fenzi Freimaye) und Violoncell (Megelin), eine schöne Composition, die nach Verdienst exécutirt wurde; ein Duett (ohne Namen des Componisten) von Mad. Sevelin und Lindstrom gesungen, und endlich die Ouverture aus Mehul's Opee *La Chasse du jeune Henry*, welche nur mittelmässig ausfiel.

Die Opernbühne erfreute uns mit ein paar Vorstellungen der *Don Juan* von Mozart, von denen ich nur der ersten beywohnte. Mit Ausnahme des Hrn. Du Puy als Juan, der Mad. Sevelin als Elvire, des Hrn. Lindstrom als Ottavio, und der Dem. Wäselio als Anna, besonders im ersten Akte, können wir jedoch wenig loben. Der Geist wurde vom Hrn. Hneberg gut dargestellt, die Rolle Leporello's aber äusserst schlecht gespielt. Dass Hr. Lindman nicht singen kann, ist zwar unangenehm, da er öfters in musikalischen Rollen auftritt; dass es aber, statt sein unglückliches Organ möglichst zu verbessern, die Mängel seines Gesanges mit allerley Späse und Grimassen zu verguten sucht, und während der fortgehenden Orchesterbegleitung Albernheiten von seiner eigenen Erfindung zum Besten gibt (z. B. bey der Arie *Madamina, il catalogo è questo*, wo er endlich mit der Musik zusammen zu treffen, zwey ganze Strophen wegläßt), im zweyten Akte, anstatt *Ohimè, pedron mio* — zu singen, nur schrecklich heult, — das ist unverzeihlich und verdient scharfe Rüge. Im Finale der ersten Aktes fiel das erste Orchester auf dem Theater unrecht ein, folglich auch das zweyte, und die Ordnung kehrte nicht vor Ende der Menuett zurück. Die Chöre gingen fehlerfrey, und das Orchester verdiente im übrigen Lob. Sonst wurden in diesem Monat Boyeldieu's *Calif von Bagdad*, Dalayrac's *Raoul Crequi*, *Deux mots*, Du Puy's *Ungdon och Darshap* und Mehul's *Schatzgräber* aufgeführt.

Kurze Anzeige.

Collection d'Airs connus, arrangés en Duos pour deux Flutes par T. Barbiguier. Premier Supplément à la Méthode de Flûte du même Auteur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr).

Nicht blos Gesangmelodieen, sondern auch andere kleine melodische Stücke werden hier geliefert; wie denn die Franzosen das Wort *Air* zu brauchen pflegen. Es sind ihrer 24. Die Sammlung ist bunt genug. Kömmt doch sogar Haydn's militairisches *Andante mit Janitscharenmusik*, aus der Symphonie in G dur, für die zwey Flöten arrangirt, mit vor! Auch Mozart fehlt nicht, noch Gluck. Der beste, und auch ein dem Hrn. B. eigener Gedanke ist wohl, diese verschiedene der letzten Sätze ausdrücklich dafür gewählt und eingerichtet sind, die Flöte in ihren tiefen Tönen voll und getragen benutzen zu lehren — Beyde Stimmen sind über einander gesetzt, was bey solchen Duos, die vornämlich für Lehrer und Schüler bestimmt sind, wohl auch am dienlichsten ist. Alles ist mehr auf Uebung und Bildung eines guten Tons und einer mannigfaltigen Vortragsweise, als auf Fertigkeit und Zierlichkeit berechnet. Auch das ist zu loben. Die Noten an sich sind überall sehr leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. № 11. 1820.

Das Weltgericht.

Am 5ten März führte Herr *Friedr. Schneider*, Musikdirector des hiesigen Stadttheaters und Organist zu St. Thomas, sein grosses Oratorium, *das Weltgericht*, vom verstorbenen *Apel*, vordem gleichfalls unserm Mitbürger, gedichtet, im Saale des Gewandhauses zum erstenmale auf. Die allgemeine Achtung und ausgezeichnete Theilnahme, die sich der werthe, verdiente Mann und treffliche Künstler hier erworben hat, vereinigte freywillig, was sich irgend vereinigen liess, um das Werk zur vollkommenen und auch glänzenden Darstellung zu bringen. Die Chöre wurden, in wohlerwogenen Gegensätzen — die einen, von der, unter Hrn. Musikdirector *Schulz* fortblühenden Singakademie, die andern, vom starkbesetzten Chore der Thomaner gesungen. Die Solopartien hatten Mad. Neumann-Sessi, Dem. Böhler, Hr. Klengel, Hr. Kittan und Hr. Advocat Schmidt übernommen. Das Orchester war zahlreich und im besten Verhältniss verstärkt. Das Werk war von Allen mit Lust und beharrlicher Liebe aufs genaueste einstudiert; wurde mit lebendigstem Antheil vorgetragen, und so ward die Ausführung eine der vollendetsten, die wir jemals gehört haben. Die Versammlung der Zuhörer fand bey weitem nicht Raum in dem grossen Saale, und musste zum Theil in Vor- und Nebengemächern ihr Unterkommen suchen. Der Beyfall war einstimmig, und eben von der Art, die bey Werken dieser Gattung am meisten ehrt. Alle die ausgezeichnete Theilnahme, sowohl von Seiten der Ausführenden, als von Seiten des Publicums, war — ohne irgend einen darauf von aussenher angelegten Hebel, vielmehr bey dem bescheidensten und gelassensten Benehmen des Urhebers, der nur für möglichst gute Darstellung seines Werks Sorge trug, wie von selbst zu Stande gekommen.

Freunde des Hrn. Schn. wünschen, dass ich es sey, der über dieses sein treffliches Werk zuerst öffentliche Nachricht giebt. Gern erfülle ich diesen Wunsch, so weit ich es, nach dem Anhören blos Einer Probe und der Aufführung selbst, eben hier, bey einem solchen, vom Dichter und Componisten möglichst hochgestellten, an Umfang so grossen, an Fülle und Kunst so reichen Werke vermag. Ich thue es jedoch ohne Beschämung über das Unzulängliche meiner Aeusserungen, indem es mich überhaupt besser, und sogar für den Meister vortheilhafter dünkt, wenn sein Werk von andern Orten her, als wo er wohnt, und von andern Theilnehmern, als mit denen er umgeht, ausführlich beurtheilt wird. Die meisten auswärtigen Leser, selber nicht frey von aller Parteylichkeit, halten das Lob des Mitbürgers leicht, wenigstens für übertrieben, den Tadel, ist er jenem nicht scharf, zu einem pikanten Süss-Sauer beygemengt, für umgangen, vertuschend oder verblümt, und es hilft gar nicht, wenn der Berichtende, wie ich hier, gegen beydes ausdrücklich protestiert. Es mögen also Andere und von andern Orten das Werk unsers Apel und unsers Schneider ausführlicher und eindringender beurtheilen: denn dass dasselbe bekannt genug, dass es nach und nach überall werde aufgeführt werden, wo man den Sinn für seine Gattung — eine Hauptfreude, ein Stolz, eine Erbauung unsrer Väter — nicht verloren hat, und wo man es auch mit dem nöthigen, starken und tüchtigen Chore zwingen kann: das ist, bey dem grossen Werthe der Dichtung, wie der Musik, und bey dem lebendigen Interesse beyder für Jedermann, Kenner oder nicht, gar nicht zu bezweifeln. — Was denn nun hier gesagt wird: damit möge, wie fragmentarisch und sonst unbefriedigend es sey, der geehrte

Digitized by Google

Meister verliehen nehmen; der unwissende Leser aber kann sich, wenigstens auf das Lob, um so mehr verlassen, da das diesige Publicum sich zum Ruhme des Werks viel unbedingter, und mit lebhaftem Enthusiasmus ausgesprochen hat, welchen ich zwar theile, nur aber in einem Berichte nicht statthaft finde. —

Das Gedicht hat eine ganz eigene, für die musikalische Composition sehr schwierige Form. Es schreitet zwar scenenweise in Handlung, und gewissermaassen dramatisch fort; doch gehet die Handlung, gehet das Dramatische, aus den Gesängen der Engel, der Menschen etc. nicht überall hinlänglich hervor. Es ist insofern damit, ohngefähr, wie in mehrern Scenen des Klopstockschen Messias. Dies musste es nun dem Componisten nicht wenig erschweren, seine Musik ununterbrochen zu beleben, und auch so einzurichten, dass ihre Bedeutung, ihre Beziehungen in Hinsicht auf die Handlung, deutlich und auch leicht fasslich wurden. Diese Schwierigkeit wurde viel grösser dadurch, dass die auftretenden, mehr oder weniger handelnden Personen bey weitem zum grössten Theile lauter *Massen* — für die Musik, lauter Chöre, sind. Damit wurden nicht etwa blos überhaupt der Chorgesänge sehr viele, sondern es machte auch die entschiedene, unverkennbare Absonderung derselben von einander, ihre Charakterisirung und Individualisirung, nur in einem gewissen Grade möglich; und es gereicht der Einsicht und der Kunst des Componisten nur Ehre, auch in dieser Hinsicht so viel gethan zu haben, als er wirklich gethan hat. (Es sind hiezu von ihm fast alle schicklich anwendbaren, musikalischen Formen, vom einfachsten choralmässigen Satz ohne alle Begleitung oder dem *Unisono* aller Singstimmen an, bis hinauf zur grossen, kunstreichen Fuge benutzt und durchgeführt.) *Denken* lässt sich wohl, dass, wie z. B. Chöre der himmlischen und der Höllen-Geister, der weltzerstörenden Eroberer und Horden, die, von ihnen bedrängt, zu Gott flehen, durch Ausdruck und Charakter in der Musik weit und unverkennbar von einander geschieden werden, auch Chöre der Gläubigen, der Apostel und heiligen Streiter, der Erstandenen, der Märtyrer etc. getrennt und musikalisch individualisirt werden könnten: wie aber es in der That in's Werk richten; wollte man auch (was jedoch Hr. Sohn nicht gethan) auf Erfindung so ganz sonderbarer und gewaltsamer Hülfsmittel sinnen, wie sie *Gluck* für Klopstock Bardenchöre im Sinne hatte, aber auch nicht zu Stande bringen konnte? Für das, was Hr. Sohn in dieser Hinsicht geleistet, scheint mir die Thatsache ein vollgültigeres, als jedes wörtliche Lob; die Thatsache, dass das gesammte, sehr gemischte Publicum alle diese zahlreichen Chöre, vielleicht einige im zweyten Act ausgenommen, mit ungeschwächtem und unverkennbarem Antheil aufnahm; dass man auch, selbst von Personen, die für Musik am wenigsten gebildet, über vorzügliche Stücke dieser Art, so über gewisse Hauptstellen und besondere Absetzen derselben, von allen Seiten her gesonde, und nicht selten sehr treffende Urtheile hörte. Dass der Componist, besonders auch zu jenem Zweck, neben den andern Hülfsmitteln, auch die, der neuern Instrumenten- und Instrumentier-Kunst sehr heute verwendet habe, braucht eben so wenig erst versichert zu werden, als dass vom Dichter sein Werk, auch in der angegebnen Hinsicht hochgestellt und überaus edel durchgeführt worden sey.

Diese Chöre nun wechseln mit einigen, doch wenigen und kurzen Recitativen; mit mehrern, zwar recitativisch, aber im gemessenen Tempo behandelten, meist kurzen Sätzen, mit einigen Arioso's, zwey grössern Arien, und mit zahlreichen Wechselgesängen oder Gesammtstücken, (Ensembles) besonders der Engel. Das Ganze dauert, mit mässigen Pausen zwischen den Acten, ziemlich deshalb Stunden; verlangt ein geübtes und achtsames Orchester, dem es jedoch nicht allzuschwer gemacht wird, und gute Sänger für Solos und Chöre. Für letztere wird es zwar von schöner Wirkung seyn, wenn sie, wie bey uns geschehen, in zwey Hauptabtheilungen gesondert werden; doch ist dies nicht unumgänglich nöthig, und man kann auch mit Einem Chorpersonale ausreichen, wenn dies nur nicht schwach und sonst tüchtig ist. —

Jetzt möge noch das Werk in den Musikalien, die dem Ref. die vorzüglichsten schienen und ihn beyde Male, als er sie hörte, am meisten ansprachen, der Reihe nach durchgegangen werden; aber nur so, dass der Totaleindruck derselben kürzlich angedeutet, und, aus oben angeführten Ursachen, Andern überlassen wird, weiter in ihren Geist und die auf sie verwendete Kunst, einzugehen.

Erster Theil. Er enthält, was man in den Ausdruck, *Weltende*, zusammenzufassen pflegt. *Ouverture:* einfach, grosse und sehr feyerlich (ganz zweckmässig und von tiefer Wirkung ist hier z. B., dass der Componist die choralmässige Musik zu dem, gleichsam feststehenden, überall da, wo die Hoffnung den Endlichen schwinden will, wiederkehrenden, letztem Trost der Erzengel:

„Ein Tag ist ihm wie tausend Jahr:
Ein Augenblick die Ewigkeit" —

ganz von dem Andern gesondert und von den vier Posaunen allein vortragen lässt.) Die Ouverture, die überhaupt vollkommen das ist, was man eben bey diesem Werke wünschen muss, bildet zugleich die Einleitung zum ersten *Chor der Engel:* „Heilig, der da ist und der da war" etc., das, in seiner einfachen Grösse, sehr sicher in die Stimmung versetzt, die das Ganze verlangt. (Vielleicht wäre es sogar gut gewesen, dass Chor so einfach schliessen zu lassen, wie es begannen, nicht aber mit einer Fuge, wie würdig und schön diese übrigens auch sey.) Jene Hinweisung der Engel auf den Ewigen (vier Solostimmen ohne Begleitung) wird zum zweytenmal ausgesprochen. Nach angemessener Zwischenmusik *Chor der Höllengeister:* „Triumph, es hat es vollbracht" etc. vom entschiedensten Charakter; vom Anfang bis zum Ende Ein fortlosender, wilder Jubel. Dieser wird endlich rauh unterbrochen vom Satan, indem er seine Genossen schilt, und, vom Dichter überhaupt als gewaltiger, konsequenter Rebell gegen den Allmächtigen, aufgestellt ist. Kühn stürmend, *beklagt* er das verlorene Menschengeschlecht, das er durch gesetzlose Freyheit und ungebändigte Kraft hat beglücken wollen. Seinen Zorn und sein Bedauern äussert er vornehmlich in einer mächtigen, erschütternden Arie. (Sie ist in der frühern Schreibart Cherubini's, wie diese in der *Lodoiska* vorliegt, verfasst.) — Nach einer trefflichen Zwischenmusik *Chor der Gläubigen:* „Verfolgt von Feindes Hass und Spott, Flehn angstvoll wir, allmächtger Gott" etc. höchsteinfach und choralmässig eben an dieser Stelle tief ansprechend. Dies Chor wird bald stellenweise unterbrochen von der allmählig sich nähernden Kriegsmusik der triumphirenden *Eroberer*, die ausströmend die Welt durchziehn. Endlich treten diese selbst auf mit dem Chor:

„Dem Starken ward die Welt zur Beute,
„Der Ohnmacht sinkt in Sklaverey!
„Wer Menschen sucht, nicht Götter scheute,
„Der ernte Beid allein sie frey!" —

und es entwickelt sich zwischen ihnen beyden, den frevelnden Drängern und den gängstet zu Gott Flehenden, eine weit ausgeführte Scene wechselnder Chöre. Sie ist von grosser Wirkung, und schliesst damit, dass, als der Frevel der Einen den Gipfel erreicht, die Angst der Andern sich zur glaubensvoll freudigen Hingebung verklärt hat, auf den „Hall der Todtenposaune" die Einen wie die Andern ihr irdisches Leben endigen. (Wenigstens verstehe *ich* den Dichter so — Jener allgemeine Ruf zum Tode ist übrigens vom Componisten durch und durch erschütternd damit ausgedrückt, dass die, dafür aufgesparten Posaunen, alle vier, einen *einzigen*, *langen Ton* aus stärkste dreymal ertönen lassen; ein Zug, wahrhaftig *Händels* werth!) — Solostimmen der Engel preisen in einem kurzen, einfachen Gesang, die auf Gott Vertrauenden, dann vereinigt sich alles zu dem feurigen Schlusschor dieses Acts: „Hallelujah! Tod, wo ist dein Stachel" etc. „Hallelujah! Sein Wort ist Wahrheit" etc. Diese letzten Worte sind zu einer überaus kräftigen, trefflich ausgearbeiteten, und dennoch durchgehends klaren Fuge, von charaktervollem Thema, benutzt. (Wem so eben diese Fuge nachgerühmt worden, ist mehr oder weniger allen, die in diesem Werke vorkommen, nachzurühmen, und darum wirken sie — oder wirken wenigstens diejenigen, welche Finalen bilden — auch auf das, einer für kunsthöhere Musik mehr empfänglichen Zuhörer so lebhaft und bestimmt, wie feyne, charakteristische Chöre wirken würden; während an ihnen das Kennen allerdings noch mehr hat, und zugleich das Ganze, wie an Mannichfaltigkeit und Reichthum, so an Würde und Grösse, gewinnt. In der Behandlungsart und Haltung nähern sich übrigens unsern Meistern Fugen denen, *Jos. Haydns*, in der *Schöpfung* und den *grossern Messen*, wohl am meisten. Der, bey aller Kunst der Stellung und Ausarbeitung, durch alle Stimmen natürlich fortfliessende, darum auch nicht schwierig aufzufassende, nicht schwierig vorzutragende Gesang, ist der sicherste Beweis, wie sehr Hr. Seln auch dieser Schreibart mächtig ist.)

Zweyter Theil. Auferstehung. So sehr das Historische dieses Acts von dem, des vorhergeg-

henden, verschieden ist, so ist doch das eigentlich Musikalische darin — das Allgemeinere für die Empfindung, und mithin für den Ausdruck in der Musik — im Ganzen genommen, dem, des ersten Acts, nahe verwandt, und da es dem Dichter auch nicht gefallen hat, in der Anordnung und in den Formen der Gesänge von jenen beträchtlich abzuweichen — was doch, eben bey der Feyer der Auferstehung, leicht, und ohne die geringste Störung des Style oder der Haltung des Ganzen möglich gewesen wäre, überdies die Handlung selbst hier weniger klar hervorgeht, als im ersten, und noch weniger, als im dritten Acte: so ist es nicht zu verwundern, wenn dieser zweyte, ungeachtet der unverkennbaren und bewundernswerthen Bemühung des Componisten, ein ganzes, von jenem sich absondernden Interesse hinein zu bringen, auf die gemischte Menge nicht ganz denselben lebendigen Eindruck macht. Ja, selbst der für Musik Gebildete, wenn er sich nicht vorsätzlich zusammenfasst, wird sich, nach gehöriger Aufnahme so vieler grosser Massen, die vorhergegangen, für diese zunächstfolgenden gewissermassen erschöpft und kaum fähig fühlen, *alles* hier nach Würden zu beachten und zu geniessen. Ref. bemerkt dies, nicht um es zu tadeln, sondern um künftige Zuhörer zu ermuntern, dass sie sich eben hierzu vorsätzlich zusammenfassen, indem dieser zweyte Act verschiedene der allerschönsten Stücke des Ganzen enthält. Hierunter gehört sogleich das erste *Chor der Seligen*, in Dichtung und Musik vortrefflich:

„Feyerlich, voll ernster Wonne,
„Steigt der junge Tag herauf,
„Erd' und Sterne, Mond und Sonne,
„Stimmen ahnungsvoll den Lauf" etc.

„Er ruft seine Heerde,
„Er öffnet ihr das Thor
„Weckt auf im Schoos der Erde,
„Geht aus dem Grab hervor" etc.

Das *Chor der Engel*: „Triumph' ihr ersteht'n" etc. und dann der „Jubel und Freude Rauscht von den Wogen her" etc. stehen ihm wenig nach. Dagegen scheint mir die bald darauf folgende Fuge: „Ewig schallen Jubellieder" etc. nicht am rechten Platze, indem sie der Schlussfuge zu nahe steht, auch einen Moment zu sehr hervorhebt und zu lange festhält, der, dem Verhältniss zum Ganzen nach, kurz behandelt seyn sollte. (Sie ist übrigens, diese Fuge, ausgezeichnet im Thema, wie in der Ausarbeitung, unterscheidet sich auch von den andern, dass sie nicht, wie diese, in *Haydns* Weise, sondern, und mit bewundernswerther Aneignung derselben, in *Händels*, geschrieben ist.) Diesen Chören im Gehalt und Werth vollkommen gleichzustellen sind die, der *Bretandenen*: „Furchtbar, wie Donnerstimm" etc. und: „Nicht der Posaune Triumphschall" etc. (Zwischen innen die einfachen Worte: „Verstumme dich, Staub" etc. wurden von Hrn. Kittan eben so imponirend und eindringlich gesungen, als sie vom Componisten ausgedruckt sind.) Der Schlusschor ist wieder durchaus meisterhaft, und namentlich die Fuge: „Gerecht und deine Wege, Du König der Heiligen!" in jeder Hinsicht ein classisches Stück, ja dem Ref. eine der allen Fugen des Werkes die liebste. —

Dritter Theil. Vergeltung. In Dichtung und Musik, besonders wegen Mannichfaltigkeit, dramatischer Belebtheit, und sonach Wirkung auf Jedermann, die Krone des Ganzen. Es möge mir nachgesehen werden, wenn ich daraus nur folgende Hauptstücke anführe, indem, was ohnehin durch sich selbst empfehlend, ganz wie es soll, und auf jeden Zuhörer wirkt, keiner Nachweisung bedarf. — *Chor der Höllenpriester*: „Triumph' Triumph!" etc. ein eben so charaktervolles Stück, als das, im ersten Act, abgleich, der Erfindung und Anordnung nach, ganz anders. — *Chor der Apostel und heiligen Streiter*: „Für Wahrheit haben wir gestritten" etc. in schöner Einfalt edel und angemessen, auch von den andern Chören sehr gut unterschieden. — Die herrlichen Worte der *Eva*:

„Und muss die Wahrheit schweigen,
„Die Liebe zeugt nicht
„Sie lieb den Menschen eigen,
„Sie wendet das Gericht" —

„Mit aller Kinder Lallen,
„Mit aller Mütter Schmerz
„Lässt Lieb' ihr Flehn erschallen,
„Blickt glaubend himmelwärts" —

sind ergreifend, mit grosser Innigkeit und Zartheit ausgedrückt in einem Arioso, das nur von vier Violoncellen und einer Flöte begleitet wird. — Zu starker Rührung bewegt das kurze, schöne *Chor der Seligen*: „Was sind die Leiden der kurzen Erdenzeit" etc. welchem, Gnaden erre-

Digitized by Google

geed, das *Chor der Verdammten* entgegengesetzt ist: „Gewähe' uns Vernichtung, Furchtbarer Richter!" etc. — Nach kurzen Zwischengesängen der Engel, und während die Wage noch zu schwanken scheint,

„— naht, von Engeln gehoben,
„Die Mutter dem heiligen Thron" —

Für die ganze Scene dieser Erscheinung haben Dichter und Componist ihr Möglichstes gethan, den Antheil der Zuhörer zu mindern, frommen Entzücken zu steigern; und beyden ist es — dem Letztern besonders von der Stelle an, wo die Erzengel die Jungfrau begrüssen: „Maria, du Milde, Mutter, du Susse" etc — so herrlich gelungen, dass, wird alles so vollkommen ausgeführt, wie es hier der Fall war, ihre Absicht überall aufs herrlichste erreicht werden muss. Die Fürbitte der Mutter selbst ist in die wenigen, hohen, heiligen Worte zusammengedrängt.

„Dein Blut, mein Sohn' mein Gott!"

welchen ein Donner folgt, und welche, wie der Meister sie behandelt hat, und wie sie unsre werthe Sem Allen in's innerste Herz hineinsang, allen schon einen Lorbeerzweig verdienetem — Die Erhörung lassen wechselnde Stimmen der Engel, der Heiligen, der Erstandenen ahnen, indem diese alle wechselnd ausrufen: „Heilig!" „Barmherzig und gnädig!" „Heilig und gnädig ist Gott!" worauf, nach wiederholtem Dankee, die vier Erzengel zum letzten Male zur Trostwort hören lassen:

„Ein Tag ist vor ihm tausend Jahr
„Ein Augenblick die Ewigkeit!"

Jetzt rufet Viele Stimmen: „Es ist vollbracht!" Der Ausruf wird von Mehrern wiederholt, und nun treten die Engel zusammen zu dem Preisgesange:

„Vollbracht ist das Opfer der Reinheit!
„Er ruft die Alle zu seiner Herrlichkeit" etc.

worauf sodann sich alle Geister und Erstandenen vereinigen in den Schlussworten des Ganzen:

„Sein ist das Reich,
„Und die Kraft,
„Und die Macht,
„Und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen."

Das Ohne ist gross und feyerlich; mit den letztangeführten Worten tritt eine feurige, glänzende Fuge ein, an deren freyem, weit ausgedehntem Schluss der Meister alle ihm in die Gewalt gegebenen Mittel verwendet hat, um die Herzen mit einem wahrhaft heiligen Jubel zu erfüllen, über den nun weiter nichts hinausgeht, und der eben darum schon um sein selbstwillen das Werk beendigen muss. —

Ref. wünscht dem geehrten und geliebten Meister von Herzen Glück zur Vollendung dieses seines grossen, trefflichen Werks. Möge er, der nur erst in die kräftigsten, frühen Mannesjahre getreten ist, bis in die späteste Lebenszeit — wie bisher, zufrieden und glücklich, wie bisher, vielfach wirksam, in seiner Wirksamkeit anerkannt, und *unter uns* leben! Möge er die ihm inwohnenden, angebornen und erworbenen, ausgezeichneten Gaben und Fähigkeiten, vornehmlich noch für den edlen und schönen Kunstzweck verwenden, den er hier im Auge gehabt, den er hier errungen hat; Gaben und Fähigkeiten, die ihm selbst vielleicht, so wie uns, eben hier erst in ihrer bestimmtern Eigenheit, entschiedenern Richtung und schönen Wirkung recht klar geworden sind! — Ref. (warum soll er sich nicht auch das erlauben?) dankt Allen, die, mit unverkennbarer Lust und Liebe, zum Theil auch mit nicht geringer Anstrengung, freywillig sich vereinigt hatten, das erste öffentliche Erscheinen dieses Werks zweyer unsrer Mitbürger so würdig, glänzend und erfolgreich zu machen; nicht nur, weil so uns Andern ein herrlicher, gewiss lange nachhallender Genuss, sondern auch, ja vornehmlich, weil eben damit dem Meister selbst die schönste Belohnung dargebracht wurde — Möge endlich Hr. Schn. es erreichen, dass — so kurzem oder späterhin — derselbe Verein zu demselben Zweck noch einmal zusammentrete, und es ihm möglich mache, dies Werk eben so vollkommen in einer unsrer grossen Kirchen aufzuführen, wo auch der grössern und unbegüterten Menge der Mitbürger beyder Confessionen die Freude, es zu geniessen, und der geistige Gewinn zu Theil würde, den erhebende, edle und fromme Eindrücke überall und jederzeit, wenn sich dem irrdischen Auge nicht immer sogleich erkennbar, gewähren! —

Leipzig, d. 7ten März, 1820.

Rochlitz.

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des Februar. Am 1sten spielte der schon im vorigen Bericht mit vielem Beyfall erwähnte Hr. W. A. Mozart im Theater

ein Fortepianoconcert von seinem Vater, und von ihm selbst componirte Variationen auf ein russisches Thema. Man bewunderte abermals seine grosse Fertigkeit und die Reinheit in den Läufen und Passagen.

Den 11ten ward zum ersten Male gegeben: *Emma von Roxburgh*, Oper in zwey Abtheilungen von Rost, aus dem italienischen übersetzt vom Kriegsrath May; Musik von J. Meyerbeer; Ballets vom königl. Kapellmeister Tolle. Es ist die einzige neue Oper, die während des Carnevals gegeben wurde, denn *Trajan in Dacien* von Nicolini und die Wiederholung der neuen Paussischen Oper ist nicht erschienen. Bey der Oper kann hier nicht vom Inhalt die Rede seyn, da diese bey ähnlichen italienischen Werken selten von Bedeutung ist, sondern nur von der Musik, die freylich nach deutschen Ansichten dem Inhalt angemessen seyn soll, doch setzen sich darüber die neueren italienischen Componisten leicht weg, und da Hr. Meyerbeer sich ihnen sogar anschmiegt, so kann von der Frage nicht die Rede seyn, ob die Musik zum Stück passe, oder, mit andern Worten, dramatisch und charakteristisch sey, wo man freylich nur verneinend antworten könnte. Fragt man dagegen nach der Musik an sich, nach angenehmen, lieblichen Melodieen, nach den auch hier leicht ansprechenden musikalischen Kunststücken — so wird *Emma von Roxburgh* überall gefallen, wo man Concert- und dramatische Musik nicht unterscheidet. Rossini scheint der Held der Componisten zu seyn, ihn hört man an unzähligen Stellen, und so kann man sich auch, abgesehn von allen andern mitwirkenden Ursachen, leicht erklären, warum einzelne Stellen mit Beyfall aufgenommen wurden, der aber doch, um der Wahrheit nichts zu vergeben, nicht unangefochten blieb. Zu diesen mit Beyfall aufgenommenen Stücken gehörten in der ersten Abtheilung die Chöre *Unschuldige Freuden* etc., *Rache, Tod und Entsetzen* etc., *Ja, ja nach Thränen* etc., Edmunds (Mad. Schulz) Recitativ und Arie *Verlassen hab' ich euch* etc.; das Terzett von Edmund, Emma (Mad. Seidler) und Olfred (Hr. Blume) *Ja du lebest* etc. Emmas Lied: *Lasst uns froh das Fest erneuern* etc., und in der zweyten Abtheilung, Edmunds Rondo: *Seht erblassen ihre Wangen* etc., und Emma's und Narcets (Hr. Stümer) Duett: *Schwöre mir, dass du es wagen* etc. Bisher ist nur eine Wiederholung erfolgt, die sich eines sehr mässigen Beyfalls erfreute.

Den 13ten wurde zum ersten Mal gegeben und mit vielem Beyfall vor einigen Tagen wiederholt: *Der Arzt seiner Ehre*, Trauerspiel in fünf Abtheilungen, nach dem Spanischen des Calderon, von C. A. West. Ich erwähne desselben hier nur wegen der trefflichen, zur Handlung gehörigen Musik vom königl. Kammermusikus Hrn. Schneider, von der man nicht anders urtheilen kann, als dass sie sehr charakteristisch dem Fortschritt der Handlung sich anschmiegt.

Unter den Zwischenspielen des Monats verdienen zwey Auszeichnung. Am 15ten trug der grossherzogl. hessische Kammermusikus Th. von Hurt eine Introduction und Polonaise, und Variationen und Polonaise, beyde von C. C. Böttcher componirt, auf dem Fagott mit vielem Beyfall vor, da er mit fester Haltung Kenntniss der elegischen Natur seines Instruments und grosse Fertigkeit in dessen Behandlung verbindet. Am 21sten blies der königl. Kammermusikus Herr Belcke auf der Basposaune ein Concertino von Schneider und eine Polonaise von A. Neithardt, und gab dabey neue Beweise seiner grossen Gewandtheit auf diesem sonst unfügsamen Instrumente.

Bemerkungen.

Es wurzelt zuletzt alle Kunst des Darstellens auf recht tiefem ursprünglichen Anschauen und Empfinden, auf dem Eindringen in die Elementartöne der Natur und des Menschenthums.

Wer nicht immer wieder dahin zurückkehrt, den einfachen Klang, die Grundakkorde in sein Inneres tönen, verklingen zu lassen, wer es nicht täglich thut, ja zwischen die kühnsten Blumenschöpfungen und Prachtwerke hinein es thut, der ist kein echter Musiker.

Wer nie einem Kinde, einem nahe gehenden Menschen recht ins Auge, ins Herz gesehen, wer nie die einfachen Erscheinungen der Natur, die Ausstellungen der Erde hoffnungsvollen Auges angeschaut, wer nie die Grundlaute seines eigenen Gemüthes, der Liebe und Sorge, der Freude oder Anfechtung, der Ruhe oder Erregung beobachtet hat, der vermag weder an sich selbst,

noch ihr Zusammenspiel in dem vielfach verschlungenen, gesteigerten Leben darzustellen.

Es ist in unserer Zeit dahin gekommen, dass die Wahrheit durch blosse Ueberlieferung conventioneller Redensarten und Gedanken, die poetische Gestaltenwelt durch Wanderung aus Buch zu Buch, das musikalische oder plastische Produkt durch Schule und Dressur, ohne ihre Nahrung aus dem Boden der Natur und des Lebens genommen zu haben, zu Markte gebracht werden, und dass, weil ein grosser Theil der sogenannten Wahrheitlehrer und Kunstschöpfer Leben und Natur, ja, die Fundamente aller Darstellung, die Grundakkorde alles potenzirten Daseyns blos durch das Medium von Schule, Lektüre, geselliger Unterhaltung und Bildung etc. kennt, weswegen er sie als Producent den Consumenten auch und wieder so zu geben im Stande ist.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Neue Orgelstücke, bestehend in theils kurzen und leichten Präludien, Cadenzen, Versetten und Galanteriestücken, von Max Keller*, königl. baierschem Kapellorganisten in Altenötting. 6 Hefte. München, bey Falter und Sohn. (Pr. 9 Gulden.)
2. *Vorspiele aus den vorzüglichsten Dur- und Mollotonarten, für die Orgel oder das Pianoforte, als Anhang zu den Präludirorgeln, von Franz Bühler*, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg. München, bey Falter und Sohn. (Pr. 1 Guld. 24 Kr.)
3. *Sechs Vorspiele und ein leichtes Nachspiel für die Orgel oder das Fortepiano, von Johann Heinr. Olbers*, Organist an der St. Wilhadikirche in Stade. 2tes Werk. Hamburg, bey Böhme. (Preis, 16 Gr.)

Galanteriestücke für die Orgel! Dieser Titel muss jeden Freund und Kenner dieses Instruments äusserst befremden. Nicht, als ob leider die Orgel nicht oft galant genug behandelt würde, da sogar der heilige Choral nicht von dieser Krankheit verschont bleibt; sondern wegen des offenen Geständnisses einer Sünde, die, wie andere Galanterien, zwar häufig begangen, aber selten eingestanden wird. Welchen Eindruck muss eine solche Ankündigung auf Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande machen, die vielleicht nie wahres Orgelspiel gehört haben, und denen die, für ihre Sphäre so passenden Werke von Rembt, Rink, Umbreit etc. nicht bekannt sind! Viele von ihnen spielen ohnedies wohl Walzer und andere profane Sätze als Vor- und Nachspiele; sehen sie nun dergleichen von 4 x 3 sogenannten Orgelstücken eines königl. baierschen Kapellorganisten, einen so grossen Theil einnehmen, so müssen sie wohl glauben, dies sey der Orgel angemessen, und die Bemühungen der obengenannten und andrer wackern Männer werden vereitelt. Von so vielen wahrhaft leichtfertigen Stücken sey nur No. 46 aus dem 4ten Heft, ganz im Styl der Pleyelschen Scherzando's, angeführt, dem sehr viele der Sammlung gleichen. Andere, weniger ausgelassene, Sätze sind doch weder dem Charakter, noch dem Mechanischen der Orgel gemäss. Als Handstücke für angehende Klavierspieler sind viele recht gut; wie überhaupt die Galanteriestücke, abgesehen von dem verfehlten Zweck, noch das vorzüglichste der Sammlung sind. Die kurzen Präludien und Cadenzen bestehen aus Sätzen von 2, 3, 4, 5 und mehrern Takten. Die von 3 Takten enthalten meistens eine Wiederholung; doch findet man auch Rhythmen, wie No. 55, 3tes Heft, E dur, wo 3 und 5 Takte zusammengestellt sind. In No. 56 des 4ten Heftes, F dur, sind die Cäsuren verrückt. Die meisten sind Generalbassexempel, mit verschiedenen, theilweise brauchbaren Ausführungen; hauptsächlich aber bestehen sie aus zum Ekel fortgesetzten, symmetrischen Progressionen. Sätze, wie No. 3 und 4, 5tes Heft, G dur, wird sich hoffentlich jeder Organist selbst machen können. Die Fugetten sind zum Theil unrichtig beantwortet, wie No. 19, 2tes Heft, D dur; die Harmonie ist leer und steif. Am meisten sind die grössern, nicht galant seyn sollenden Präludien verunglückt, wie No. 24, 4tes Heft, F dur oder No. 30, 5tes Heft, G dur.

Das in die Augen fallende Unzweckmässige der Sammlung macht eine weitere grammatische Prüfung unnöthig.

Nicht viel günstiger sind die Vorspiele von Bühler zu beurtheilen. Compositionen für die Orgel oder das Pianoforte haben immer etwas zwitterartiges an sich, für jene sind sie zu galant,

für diese zu steif. Kaum würde man auch, ohne den Titel, den meisten der vorliegenden ihren Beruf für die Orgel ansehen, erforderten nicht mehre weite Lagen des Gebrauch des oft angezeigten Pedals und ein Triller für beyde Hände zugleich, auf dem zweygestrichenen e in der rechten, und auf dem zweygestrichenen d in der linken Hand, Seite 4, den Gebrauch zweyer Manuale; so problematisch seine Wirkung auch auf diese Art bleibt. Gegen ihre Anwendung auf der Orgel spricht die öftere Benutzung des dreygestrichenen f, welche Ausdehnung die wenigsten Orgelmanuale haben, das häufige Trommeln der Basse und übrigen Stimmen, wie Seite 3 und 4, 8 und 9, theilweise auch Seite 2, 5, 12, 18 und 19, so wie das mehr brillante und galante des Styls. Ihre Bestimmung scheint also mehr für das Pianoforte zu seyn, wo sie als Capricen und Handstücke zum Theil brillant und recht übel sind. Der Satz ist (etwas mehr als) fehlerhaft. Fehler wie, um die zweyte in die Augen fallende Beyspiele zu ergreifen, die unaufgelöste Dissonanz und der übermässige Quartensprung im 2ten und 3ten Takt, 1ste Zeile, Seite 25 Quinten im 2ten Takt der folgenden Nummer, desgl. im 7ten Takt, 2ste Zeile, Seite 43 Brechungen wie im 2ten Takt, 1ste Zeile, Seite 11; oder übermässige Sekundenfortschreitungen der Art, wie im 1sten Takt der untersten Zeile, S. 15, dürfte man von einem Kapellmeister eigentlich nicht erwarten.

Die Vorspiele von Olbers gründen das Prädikat *für die Orgel* wohl nur auf einige, monotonen, und gedankenarmen Orgelspielern eigene Gemeinplätze, die ohne innern melodischen und rhythmischen Zusammenhang an einander gereiht sind. Da, nach Gerbers Tonkunstlerlexikon, das erste Werk schon 1790 erschien, so hätten wir, nach diesem Verhältniss, das 5te erst 1846 zu fürchten.

---

6 *Kleine leichte und angenehme Sonatinen, mit Cadenzen für das Pianoforte, von M. Henkel.* Mainz, b. Schott. (Fr. 1 Guld. 24 Kr.)

Jede dieser für Anfänger bestimmten Sonatinen besteht aus drey Sätzen, von denen der mittlere — im langsamern Tempo — jedesmal in der verwandten Molltonart gesetzt ist. Allen einzelnen Sätzen ist eine kurze Einleitung vorausgeschickt, wodurch der Spielende in der Tonart gewissermassen eingeweiht und für das Folgende vorbereitet werden soll. Diese Einrichtung ist gut; aber den Sätzen wäre nur mehr Reiz in der Melodie zu wünschen, wodurch der Anfänger lebhafter angezogen würde. Stellen, wie S. 4 vom 20sten Takte an, kann er keinen Geschmack abgewinnen. Freylich mag es schwer seyn, in solche Kleinigkeiten schon ein gewisses Interesse zu bringen; dass es aber möglich sey, beweisen mehr neuere zu gleichem Zweck bestimmte Sachen. In Hinsicht ihrer Leichtigkeit werden diese Sonatinen, die nur nach und nach zu dem Schwierigeren fortgehen, manchem Anfänger nicht unwillkommen seyn.

VIII Variations pour le Pianoforte et Violon sur le Thème, Zu Steffin sprach im Traume, comp. par T. W. Sorgel. Oeuvr. 4. a Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Der dem Ref unbekannte Verf scheint mehr Talent zu besitzen und auch seine Kunst mehr studiert zu haben, als das Heer gewöhnlicher Variationenfabrikanten. Seiner Variationen sind acht, die letzte ist etwas länger und freyer ausgeführt. Die obligate Stimme wechselt zwischen beyden Spielern. Mehrere in der Erfindung der Figuren und auch in der harmonischen Behandlung zeichnet sich aus. Dabey ist alles ohne hochfahrende Ansprüche, ohne pathetisches Ansetzen und ohne alle Schwierigkeit für die Spieler. Liebhabern von mässiger Geübtheit wird das Werkchen darum um so sicherer zur Unterhaltung willkommen seyn.

Das Andenken des geehrten Dichters erneuern zu helfen, manchen Lesern durch das Gedicht selbst gefällig zu seyn, auch was über dasselbe und die Composition des Herrn Musikdirector Schneider, in vorstehendem Aufsatze gesagt worden ist, noch deutlicher und anschaulicher zu machen, lassen wir, mit Bewilligung des Componisten, das Gedicht als Beylage zu dieser No. unserer Zeitung abdrucken.

die Redaction.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

N° I.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v. J. 1820. N° 11.

Das Weltgericht.

Oratorium von August Apel.

Personen.

Gabriel. Michael. Raphael. Uriel. Satan. Eva. Maria.
Chor der Engel. Chor der Höllengeister. Chor der Menschen.

Erster Theil.

Einleitung.

Chor der Engel.

Heilig, der da ist und der da war!
In den Wolken wird er kommen,
Bald vollendet ist die Zeit.
Selig die Entschlafnen in dem Herrn!
Rufen wird er alle Frommen
In das Reich der Seligkeit.

Uriel. Raphael.

Schon schwebt sein Bothe
Mit der Posaune Schall
Ruft er zum Tode
Die Menschen all.

Gabriel. Michael. Raphael. Uriel.

Doch, die auf ihn vertrauen,
In frommen Glauben bewahrt,
Sie werden den Tod nicht schauen,
Lebend zum Himmel verklärt.

Chor der Engel.

Er rollt den Himmel wie ein Gewand,
Er stürzt die Sonne in Nacht,
Doch die Frommen, hält er mit starker Hand,
Sie beugt nicht des Todes Macht.
Preis ihm, der da ist und war,
Vollendet ist die Zeit.

Die vier Erzengel.

Ein Tag ist ihm, wie tausend Jahr,
Ein Augenblick die Ewigkeit.

Chor der Höllengeister etc.

Triumpf! Er hat es vollbracht,
Unser ist die Macht!
Wonne der Zerstörung,
Jubel der Verheerung
Halle laut durch die Pforten der Nacht,
Offen durch Satansmächte Hand
Steht nun des Abgrunds Thor,
Stürmend auf Menschen, Meer und Land
Stürzt sich der ringende Chor.
Triumpf! Er hat es vollbracht!
Hallt laut ihr Pforten der Nacht!
Wonne der Verheerung,
Jauchzen der Zerstörung,
Jubelnden Hohn
Ihm.

Satan.

Verworfne schweigt!
Was einst ich an der Schöpfung Morgen
Zum Heil der Menschen kühn ersann,
Was ich mit Schöpferkraft begann,
Blieb eurem blöden Sinn verborgen. — Entweicht!
Da Schöpferglut, die meine Brust durchflammt,
Die aus des Ewgen reinstem Wesen stammt,
Warum wollt ich im Menschen dich entzünden?
Entbrannt in liebend edler Lust,
Haucht ich ihm Feyheit in die schwache Brust.
Was Gutes nährt, ward ihm ein Quell der Sünden
Unsicher Wahn, der mich zu Menschen zog,
Und mich und sie um unser Heil betrog!
In fremdem Licht nur soll das Irdische glänzen,
Mit eignem Strahl der blöde Haupt nicht kränzen.
Wehe, sie sind verloren!
An des Gerichtes Tage
Zeugt mit gerechter Klage
Gegen die Welt mein Spruch.
Mir hatt ich sie erkoren
Zu ewigen Genossen,
Mit ihnen jetzt verstossen
Harre ich des Richters Fluch.

(Die Musik macht den Uebergang zur folgenden Scene.)

Chor der Gläubigen.

Verfolgt von Feindes Hass und Spott,
Flehn angstvoll wir, allmächtger Gott,
Zu dir in bangen Tagen.
Du sendest Heil, du sendest Schmerz,
Dich preisst auch das gebrochne Herz,
Nur lass uns nicht verzagen.

(Ferne Kriegsmusik.)

Hilf, näher tobt der Feinde Schwarm!
Errett' uns mit allmächtgem Arm.

Chor der Eroberer.

Dem Starken ward die Welt zur Beute,
Die Ohnmacht sinkt in Sklaverei,

Digitized by Google

Wer Menschen nicht, nicht Götter scheute,
Der starke Held allein ist frei.

Chor der Gläubigen.

Wenn nur des Feindes Macht bedrängt,
Wenn Hass und Blutdurst uns umfangt,
Lass nicht die Lieb' nur rauben!

Chor der Eroberer.

Durch Kraft bekehrt den Wald der Tiger,
Der Heerde Jammer ist ihm Spott.
Sein Schwert ist Herrscherstab dem Sieger,
Sein Will' ist Recht, er herrscht ein Gott!

Chor der Gläubigen.

Stark nur in gläubigem Vertraun!
Lass bald in deinem Licht uns schaun,
War wir anbetend glauben!

Stimmen der Engel.

Bald naht sein Bothe!
Mit der Posaune Schall
Ruft er zum Tode
Der Menschen All'!

Chor der Eroberer.

Fort, Sklaven, tragt der Sieger Ketten,
Löscht unsern Zorn mit eurem Blut.

Chor der Gläubigen.

Allmächtiger! Du wirst uns retten!
Wir bauen auf Dich mit festem Muth.

Chor der Eroberer.

Dem Starken ward die Welt zur Beute,
Der Völker Jammer ist ihm Spott.

Chor der Gläubigen.

Wir preisen Dich, Gott, unser Heil!
Soll gleich des Todes bittrer Pfeil
Die Brust uns bald durchdringen.

Stimmen der Engel.

Treue zum Tode
Hat ewges Heil zum Lohn.

Chor der Eroberer.

Wer Menschen nicht, nicht Götter scheute,
Der starke Held allein ist Gott!

Stimmen der Engel.

Schon naht sein Bothe
Mit der Posaune Ton.

Chor der Gläubigen.

Bis wir am heiligen Altar
Mit deiner Auserwählten Schaar

(Während des Chors ertönt der Schritt der Todesposaune, der Kriegerchor verstummt nach und nach in der Melodie, der Chor der Gläubigen singt ungestört fort)

Dir Hallelujah singen.

Stimmen der Engel.

Heil! Die auf Ihn vertrauen,
In frommen Glauben bewahrt,
Sie werden den Tod nicht schauen,
Lebend zum Licht verklärt.

Chor der Gläubigen.

Hallelujah!
Tod, wo ist nun dein Stachel?
Hölle, wo ist dein Sieg?

Chor der Engel und Menschen.

Hallelujah!
Sein Wort ist Wahrheit,
Und was er zusagt, das hält er gewiss.
Hallelujah!

Zweiter Theil.

Chor der Seligen.

Feierlich, voll ernster Wonne
Steigt der junge Tag herauf.
Erd und Sterne, Mond und Sonne,
Kommen abndungsvoll den Lauf.

Raphael.

Der Posaune Hall wird tönen,
Aus den Gruften weicht die Nacht,
Und es erhallt des Grabes Söhnen
Der willkommne Ruf: Erwacht!
Er ruft seiner Heerde,
Er öffnet ihr das Thor.
Werft auf im Schoos der Erde,
Geht aus dem Grab hervor!

Chor der Engel.

Triumph! Triumph! Sie erstehn
Wie der Floren fröhliche Saat,
Wenn Lüfte des Frühlings wehn,
Und weckend die Sonne naht.

Gabriel.

Auch die das Meer verborgen,
Sie erhebt in reiner Hut
Hervor zu Gottes Morgen
Ihr Schlummrer in der Flut!

Chor der Engel.

Jubel und Freude
Rauscht von den Wogen her.
Froh gibt die Braut
Das wallende Meer.

Chor der Erstandenen.

Heil nur, Heil, wir sehn euch wieder,
Die wir erbebend einst beweint.
Ewig erhellen Jubellieder
Ihn, der selig uns vereint.

Gabriel, Michael, Raphael, Uriel.

Leicht ist der Grab dem Frommen,
Schwer war Gebirge dem Bösen.
Wehe! mit des Zornes Schrecken
Wird des Cherubs Ruf sie wecken.

Chor der Erstandenen.

Furchtbar wie Donnersturm
Hallt es umher!
Bang zittert die Erde,
Ermorrend stöhnet das Meer,
Furchtbar rollt der Donner des Zorns.

Uriel.

Versammle dich, Staub,
Wie der Donner des Herrn geboten!

Michael.

Verwesung, gib die Todten!
Hölle, gib deinen Raub!

Chor der Erstandenen.

Nicht der Posaune Triumpfschall,
Donnee dee Zornes ruft sie hervor,
Geasslich steigen die Todten empor
Im Blick Verzweiflung,
Im Munde des Todes Qual.

Chor der Ungerechten.

Weh!
Fallt uber uns, ihr Berge,
Fluten des Meers, umhullt uns!

Chor der Frommen.

Barmherzig ist der Herr und gnadig,
Langmuthig und voll ewiger Huld

Chor der Engel.

Gerecht sind deine Wege,
Du Konig der Heiligen!

Dritter Theil.

Chor der Engel.

Ee sammlet die Volker voe seinem Thron,
Ee halt des Gerichtes Wage
Fe wagt deu Thaten gerechten Lohn,
Er hört die Stimme der Klage.

Raphael.

Des Kummeee stille Theeuen
Ruft seine Macht ans Licht.

Gabriel.

Der Unschuld banges Sehnen
Wird zeugen vor Gericht

Uriel.

Mit lautem Schreien wird rufen
Zum Thron unschuldiges Blut.

Michael.

Zorn blitzt von seinen Stufen
Auf stolzen Uebermuth

Chor der Engel.

Ee sammlet die Volker voe seinem Theon
Ee halt des Gerichtes Wage,
Fe wagt deu Thaten gerechten Lohn,
Er hort die Stimme der Klage.

Chor der Menschen.

Herr! o Herr!
Wer kann vor dir bestehn?
In Sunden wurden wir geboren,
Verführung raubt uns deine Huld,
Lass nicht um des Versuchers Schuld
Uns ewig seyn veeloren!

Satan.

Ja, Volk, du hist verloren!
Du, die mit klarem Himmelslicht
Des Tages Week beschent,
Du, dee mit blassem Angesicht
Die stille Nacht betheut,
Ihr Himmelsaugen, die von fern
Herschaun mit goldnem Stral,
Zeug, Sonne mir, zeugt, Mond und Stern,
Dee Menschen eignen Fall!

Chor der Hollengeister.

Triumpf, Triumpf! Sie zeugen,
Sie veeloschen, sie erbleichen
Sie wenden dee stralende Angesicht,
Dee Menschen Schuld verdunkelt ihr Licht

Chor der Menschen

Welte, weh! wee kann uns retten!
Wee wird uns voe Gott vertreten

Chor der Apostel und heiligen Streiter

Fur Wahrheit haben wir gestritten,
Wahrheit war unsers Duldens Lohn
Lass Wehrheit fur die Sunder bitten,
Wahrhaftee Gott voe deinem Thron!

Voller Chor.

Lass Wehrheit fur uns Sundee bitten,
Wahrhafter Gott, voe deinem Thron!

(Die Musik geht fort mit Anspielung auf die choralahnlichen Melodien des ersten Finale.)

Raphael.

Was naht die blutge Schaar
In weissen Gewanden?
Den Siegeskreuz im Haee,
Die Hand in Banden

Chor der Martyrer (aus der Ferne.)

Wie preisen dich, Gott unser Heil
Hat gleich des Todes bittrer Pfeil
Die Beust mit Qual durchdrungen.

Satan

Um Wahrheit ist ihr Blut geflossen,
Ihr Lied bezeugt der Menschen Schuld,
Die Wehrheit haben Sie verstossen,
Sie fleht umsonst des Richtees Huld.

Chor der Menschen.

Weh! o weh!
Ach, dass wir so gesündigt haben!

Eva.

Und muss die Wehrheit schweigen,
Die Liebe zaget nicht
Sie blieb den Menschen eigen,
Sie wendet des Gericht.
Mit aller Kinder Lallen,
Mit allee Mütter Schmerz
Lasst Lieb ihr Flehn erschallen,
Blickt glaubend Himmelwarts

Chor der Mutter und Kinder.

Mit unserm schwachen Lallen,
Mit unserem Muttersehmerz
Lasst Lieb ihr Flehn erschallen,
Blickt hoffend Himmelwerts!

(Die Musik geht fort mit Anspielung auf die Kriegermelodien des ersten Finale.)

Satan

Verfolgt von eurem Grimme,
Floh Liebe zue Geduld,
Umsonst fleht ihre Stimme,
Sie tilgt nicht eure Schuld.

Digitized by Google

Chor der Menschen.

Wehe! wehe!
Es schwindet die Hoffnung,
Es naht sich der Zorn.
Weh! weh!

Raphael und Gabriel.

Geht ein ihr Treuen
Ins Reich der Herrlichkeit!
Euch soll erfreuen
Himmlische Seligkeit.

Chor der Seligen.

Was sind die Leiden
Der kurzen Erdenzeit,
Gegen die Freuden
Seliger Ewigkeit!

Die vier Erzengel.

Ein Tag ist vor Ihm tausend Jahr,
Ein Augenblick die Ewigkeit.

Michael.

Verbannt von seinem ewgen Licht,
Fern von des Himmels Saal,
Unheilge, flieht sein Angesicht,
Geht ein zur ewgen Qual!

Chor der Verdammten.

Gewahr' uns Vernichtung,
Furchtbarer Richter!
Zermalmt uns, Sonnen,
Begrabt uns, Trümmer der Welt!

Satan.

Ihr büsst durch mein Verschulden,
Ihr theilet meinen Fall.
Mit euch den Fluch zu dulden,
Folgt Satan euch zur Qual.

Chor der Verdammten.

Vernichtung! Vernichtung!
Sonnen zermalmt uns,
Begrabt uns, Trümmer der Welt!

Chor der Engel.

Erden flammen, Monde fallen,
Dustre Feuermeere wallen,
Donner der Vernichtung hallen
Die auf Himmelssäulen ruhten,
Sonnen stürzen in die Fluthen,
Sterne schmelzen in den Gluten.
Was der Zeiten Schoos geboren,
Geht im Weltensturm verloren,
Einzig bleibt, was Gott erkoren.
Sinken Monde, fallen Sonnen,
Sey der Weltenheer zerronnen,
Ewges Leben wird gewonnen.

Raphael.

Schon naht, von Engeln geführet,
Die Mutter dem heiligen Thron.

Gabriel.

Still feiern die Himmel und loben
Sie mit dem ewigen Sohn.

Uriel.

Mit flehender sanfter Geberde
Blickt sie zu dem Richter hinan.

Michael.

Sie fleht für die Sünder der Erde
Um Gnade den Ewigen an.

Raphael.

Sie nennt in heiligen Bitten
Der Mutter Schmerzen so bang.

Gabriel.

Sie nennt, was einst sie gelitten
Als das Schwert ihr die Seele durchdrang.

Uriel.

Es ruht vor den himmlischen Worten
Das tobende Flammenmeer.

Michael.

Von der Abgründe nächtlichen Pforten
Tönt Feier der Göttlichen her.

Die vier Erzengel und Chor.

Maria, du Milde, du Süsse,
Die erhallen der Himmlischen Grüsse,
Dich feiert im Dunkel der Tod.

Maria.

Dein Blut, mein Sohn, mein Gott!

(Donner)

Die Erzengel.

Heilig!

Stimmen der Apostel und Heiligen.

Barmherzig!

Chor der Engel.

Heilig!

Chor der Menschen.

Und gnädig!

Chor der Engel und Menschen.

Heilig und gnädig ist Gott!

Die vier Erzengel.

Ein Tag ist vor Ihm tausend Jahr
Ein Augenblick die Ewigkeit.

Eine Stimme.

Es ist vollbracht!

Die Erzengel.

Es ist vollbracht!

Chor der Engel.

Vollbracht ist das Opfer der Ewigkeit!
Es ruft sie *Alle* zu seiner Herrlichkeit.
Neue Welten gehn ans Flaten,
Geister gehn verklärt aus Gluten,
Herrlich prangt das Himmels Reich.
Lobgesang schallt seiner Ehre,
Welten jauchzen, Geisterheere
Preisen ewig ihn zugleich.

Voller Chor aller Gestirne und Erstandenen.

Sein ist das Reich
Und die Kraft
Und die Macht
Und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. Nro. 12. 1820.

Ueber Saul von Handel.

Schreiben aus Halle, von J. G. F. Maas.

Am 25sten Januar d. J. hat die hiesige Singakademie, unter Leitung des Herrn Universitäts-Musikdirectors Naue; uns die Freude gemacht, den *Saul* von Händel zu geben, und hat durch die Ausführung einen neuen Beweis von derjenigen Kunstfertigkeit und von demjenigen Sinne für das Edle und Hohe in dem Gebiete der Töne gegeben, welche man an ihren Kunstleistungen gewöhnt ist und welche die Würde dieses Werkes so vorzüglich erfordert. Das Werk, obwohl 80 Jahre alt, war neu für mich; so wie es überhaupt in Deutschland wenig bekannt und kaum an einigen Orten ist gehört worden. Auch wir kennen es erst seit kurzer Zeit. Hr. Musikdir. Naue hat es unter mehren Schätzen aus Forkels Nachlasse sich verschafft. Einen Schatz aber nenne ich es mit dem höchsten Rechte. Denn was die Tonkunst je Herrliches geschaffen hat, ich wage es zu behaupten, nichts steht so hoch, dass sich dieser Saul nicht damit messen könnte. Noch jetzt, nachdem ich absichtlich längere Zeit gesägert habe, muss ich mich gegen mein Gefühl besonders verwahren, um ruhefangen berichten zu können, und nicht in dem Tone der Begeisterung zu sprechen.

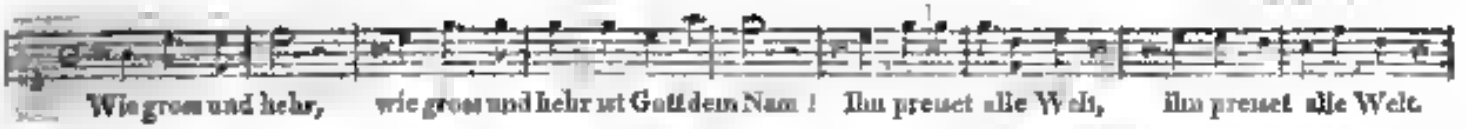
Es sei zuerst meine Absicht, eine vollständige Schilderung des ganzen Werkes zu geben. Aber der Stoff ist viel zu reich für meine Armuth an Musse. Ich muss mich begnügen, Einzelnes auszuheben.

Der Inhalt ist die bekannte Geschichte der letzten Regierungszeit des Königs Saul; namentlich in Beziehung auf David, wie er diesen, erst sein dankbarer Freund, aus Eifersucht über die erworbene Volksgunst und den errungenen Heldenruhm, hassend verfolgt, selbst seinen eigenen Sohn, Jonathan, wegen seiner Freundschaft für David umbringen will; wie er dann umkommt in einer unglücklichen Schlacht, mit sammt seinen Söhnen, und seine Krone übergehet auf Davids Haupt. Der Dichter hat diesen Stoff — der freylich wie von selbst in eine Form sich schmiegt, welche der Tonkunst einsagt — ganz leidlich behandelt, ja selbst auf eine vorzügliche Art in vielen Stellen, wo er Jonathans treue Freundschaft und seiner jüngern Schwester zarte Liebe zu David berührt.

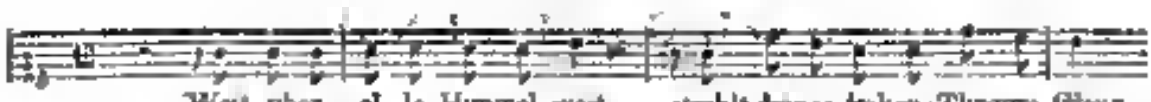
Den Anfang, nach einer Einleitung, macht ein Chor:

> Wie gross und hehr ist Gott dein Nam't
> Ihn preiset alle Welt.
> Wer über'm Himmel wart
> Strahlt deiner hohen Thronen Glanz!

welches diejenige ehrfurchtsvolle, aber zugleich freudige Bewunderung der Gottheit, welche in den Worten sich ausspricht, ganz ihrer Natur gemäss, das ist, höchst einfach, ausdruckt, und zwar nach dieser Grundform:



Bey der dritten und vierten Zeile nimmt der Gesang, einstimmend in den Preis, den alle Welt darbringt, einen höhern Schwung an, und zwar in Fugenform, nach dieser Weise:



Schon hier offenbart sich der grosse Meister seiner Kunst, der nicht allein mit reicher Schöpfenkraft, sondern auch mit eben so grossem und reifem Verstande ausgerüstet ist, um immer das Rechte zu schaffen, oder unter dem Geschaffenen mit Weisheit zu wählen. Es ist beydes unübertrefflich wahr, sowohl, dass der gedachte Aufschwung hier geschiehet, als, dass er gerade auf diese Art geschiehet.

Denn es ist 1) eine bekannte Erscheinung, deren Gründe die Seelenkunde leicht nachweiset, dass der Mensch, wenn Andere, die ihn umgeben, eine Empfindung lebendig äussern, auch selbst zu dieser Empfindung hingerissen, wenigstens gestimmt wird, und das um so leichter und um so stärker, je zahlreicher diese Andern sind. Selbst schwärmerische Gefühle, von denen eine grosse Versammlung ergriffen sich zeigt, stecken an; sogar der Nüchterne und Unbefangene muss dagegen auf seiner Hut seyn. Wie natürlich also, dass das fromme Gemüth, indem sich ihm lebendig vergegenwärtigt, wie alle Welt das Lob des Höchsten ertönen lässt, auch selbst diesem mitzustimmen hingerissen wird!

2) Der erwähnte Aufschwung des Gesanges geschiehet aber nicht durch verstärkte Kraft der Melodie oder Harmonie, sondern lediglich und allein durch erhöhete Bewegung, welche Erhöhung theils durch den Fortschritt in Achteln, theils durch die eintretende Fugenform bewirkt wird. (Es kann zwar, beyläufig zu sagen, die Fugenform, blos an und für sich selbst betrachtet, die Grösse der Bewegung nicht vermehren; eben so wenig, wie die Grösse der Bewegung eines Körpers — quantitas motus — dadurch vermehrt, dass man seine Theile trennt und einzeln nach einander fortgehen lässt, so lange Geschwindigkeit und Masse die nämlichen bleiben. Aber dennoch erhöhet sie dieselbe für die Empfindung, indem diese nun die Bewegungen der einzelnen Stimmen unterscheidet, und jede Stimme als ein eigenes Leben sich regend auffasst.) Auch dies ist ein Musterung. Denn wenn bey einer herrschenden Empfindung eine andere aufkommt, so wird diese von jener (welche alle Mal sich einmischt) mehr oder weniger abgeändert und eigenthümlich gestaltet, und ihre Ausdrücke können eben so wenig, als sie selbst, sogleich rein, vollständig und im höchsten Grade der Stärke hervortreten. Am ersten erscheint, wie die Seelenkunde leicht erklärt, derjenige Ausdruck, der in der Bewegung liegt. Wenn daher die Seele von ehrfurchtsvoller Bewunderung erfüllt ist, — welche etwas Schüchternes hat und Lärm und Getöse zu machen scheuet; — so kann ein Aufjauchzen des Dankgefühles, wozu der Mensch in dieser Gemüthsstimmung hingerissen wird, nicht sogleich rein, vollständig und in seiner grössten Stärke sich darstellen, sondern wird zurückhaltend seyn und zunächst nur in der erhöheten Bewegung sich äussern.

Durch Schönheit von ganz anderer Art erfreuet ein Gesang, worin Saïs, Sauls jüngere Tochter, die als ein Mädchen von dem reinsten und zartesten Gefühl erscheint, ihre Zärtlichkeit für David, die sie sich selbst noch nicht gesteht — aushaucht, möchte man sagen. Denn Melodie, Bewegung, Begleitung, Alles ist von der höchsten Zartheit. Die (auf David sich beziehenden) Worte sind:

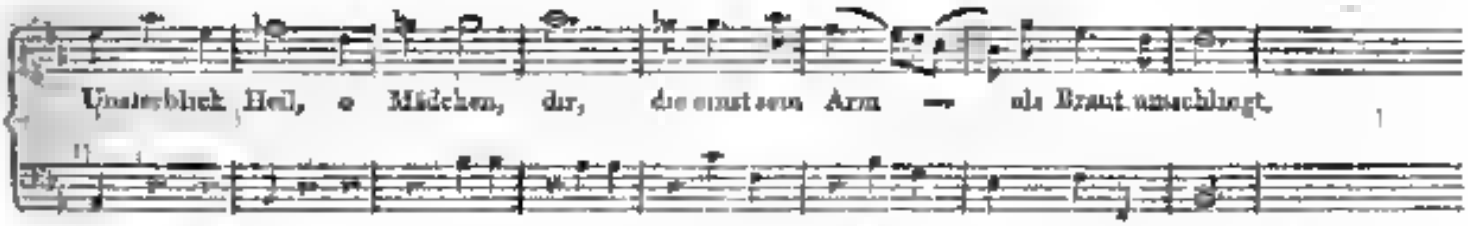
Heil, edler bester Jüngling, Dir!
Der Menschheit schönster Ruhm!
Unsterblich Heil, o Mädchen, Dir,
Die einst mit Arm als Braut umschlingt!

Der Gesang hebt an:

und wird blos von der ersten Geige im Einklange begleitet; selbst der Bass tritt erst nachher hinzu. Ganz nach der Natur des schüchternen Gefühles, das kaum leise sich hervorwagt. (Die falsche Betonung im

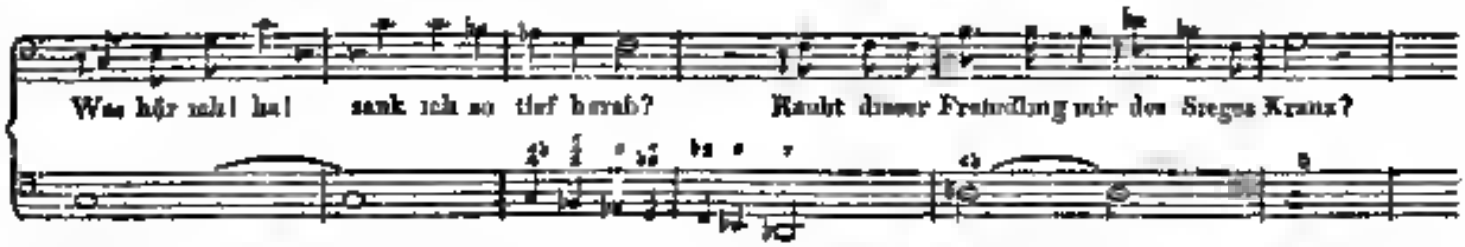
sten und 5ten Takte kommt nicht auf Händels Rechnung, der die deutschen Worte nicht vor sich hatte).

Eben so viel, oder wenn das möglich ist, noch mehr Wahrheit und Natur hat der Ausdruck der folgenden Worte:



Es ist natürlich, dass bey diesem Gedanken in Silo's sittliches Herz, wenn auch nur dunkel und unerkannt, sich Wehmuth einschleicht; darüber nämlich, dass sie nicht selbst diejenige ist, die ein glücklich preisen kann, — wozu die schmelzende Weichheit bey dem Des vortrefflich stimmt; — und dass dieses Gefühl, auch bey dem reinsten und schuldlosesten Herzen, eine Anwandlung von Neid aufregt; — welches feindselige Gefühl durch die Verstimmung sich kund gibt, die in dem widerspenstigen, unerwarteten, letterfremden Schritt in die übermässige vierte Stufe (b e) sich offenbaret. Aber eine schöne Seele hängt dieser Empfindung nicht nach, die Anwandlung davon geht schnell vorüber; und daher ist es treffend wahr, dass der Ausdruck aus einer Verstimmung in den vorigen sanften, harmonischen Wohllaut sogleich wieder zurückkehrt.

Wieder von ganz anderer Art ist ein Ausdruck, worin Saul seinem Gefühle Luft macht. Ein Chor Israelitinnen erhebt Davids Heldenruhm. Neid und Verdruss darüber ergreifen Sauls Gemüth. Von diesen Empfindungen getrieben, aber doch das stolze Gefühl seiner Würde behauptend, ruft er aus:

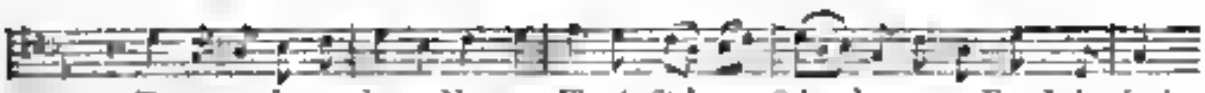


Es ist unmöglich, den finstern neidischen Unmuth in dem Tone königlicher Hoheit treffender und lebendiger darzustellen.

Den Beschluss des ersten Theiles macht eine Fuge. Das Volk, in Angst um David, da der König ihm nach dem Leben trachtet, ruft Gott an, ihn zu beschützen:

Errette ihn zu deines Namens Ehre!
Sieh nun Schrecken seiner Feind' ihm bey!

Die technische Vollkommenheit dieser Fuge zu rühmen, würde mir fast lächerlich vorkommen. Sie ist von Händel. Aber, was mehr sagen will, nicht minderm Ruhm verdient sie als Ausdruck, als Darstellung des Innern, was in dem Gemüthe vorgeht, und was in den angeführten Worten sich ausspricht. Davon gibt schon das Thema ein Vorgefühl:

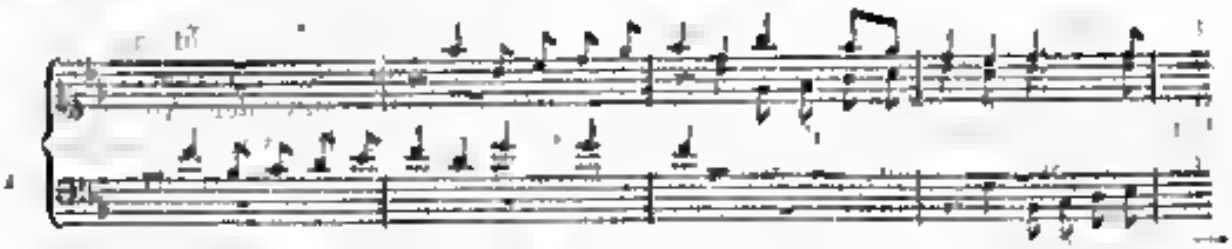


und die Ausführung erfüllt in vollem Maasse, was jenes Vorgefühl ahnden lässt. Besonders wahr und hervorspringend ist das Angelegentliche, das Dringliche in dieser Anrufung Gottes. Es offenbart sich dasselbe in der Bewegung sowohl, als in der Modulation.

In der Bewegung. Denn in allen Stimmen herrscht ein reges Leben und Weben. Das äussert sich nicht allein an den Hauptsätzen, wie das angeführte Thema zeigt, sondern auch in den Neben- und Zwischensätzen, die z. B. von dieser Art sind:

Sieh ihm mit Schrecken bei!

ferner in der abwechselnden Folge, in welcher die Stimmen nach einander eintreten, gleichsam als hätten sie nicht Geduld an warten, bis sie wieder an die Reihe kämen, und endlich darin, dass sie mehrmals so kurz, gleichsam so hastig nach einander eintreten, dass der Begleiter seinen Führer schon bey dem zweyten Schritte ereilt, ihn gleichsam aus dem Wege drängt und einen Seitenweg einzuschlagen nöthigt, wie z. B. auf diese Art.



In der Modulation (in dem weitesten Sinne dieses Wortes). Denn die Oberstimme hat das Thema, wenigstens den Anfang davon, in folgenden Lagen nach einander:

in welchem Aufsteigen die Steigerung in der Wärme und in dem angelegentlich dringenden Eifer des gedrängtigten und um Hülfe zu Gott rufenden Gefühles eben so wahr als kräftig sich darstellt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Genf, im Februar. Sie wünschen von mir Nachricht zu erhalten über den Zustand der Musik in Genf. Zustand setzt einen Bestand, ein Daseyn der Sache voraus, von der die Rede ist. Aber leider besteht, existirt die Musik in Genf nicht, sie hat noch gar keine Gestalt in einer Stadt gewonnen, die sich so vielseitig auszeichnet und den Ruhm, welchen sie in der Welt behauptet, in so vielen andern Rücksichten verdient. Woher kommt dies? Dies ist eine Frage, welche gewiss jeden Beobachter menschlicher Sitten und Einrichtungen ungemein anzieht, ja, die jedem Menschenfreunde sehr wichtig seyn muss. Denn wer könnte es leugnen, dass die Musik im wahren hohen Sinne des Worts die Kunst ist, welche dem reinmenschlichen im Menschen am nächsten verwandt ist, sein redlichstes wie sein geistiges Leben als Freundin, Trösterin begleitet, und ihn zu einer wunderbaren Höhe der Begeisterung und der Andacht emporheben kann? Doch in solchem Sinne wurde die Musik in Genf nicht ergriffen, sie ist da nur unter die edleren Vergnügungsmittel, *amusemens de société*, gerechnet, sie greift nicht in die Bildung und das Leben des Volkes ein, sie veredelt, reinigt, heiligt die Gefühle nicht; sie ist nur etwas zufälliges, äusserlich gegebenes, das man mitnimmt, wenn es sich darbietet, das man aber überdrüssig wegwirft, sobald es die Aufeinanderfolge der geselligschaftlichen Vergnügungen zu erheischen scheint. Die Gründe einer solchen Kälte gegen die Zauber der Musik, einer solchen Stumpfheit bey einem so geistreichen Völkchen, wie das der Bewohner Genfs ist, müssen gewiss tief liegen, sie müssen in der Geschichte, in dem Charakter, in der Sprache, den Sitten und Gewohnheiten der Genfer zu suchen seyn. Erlauben Sie mir, in diesen mannichfaltigen Rücksichten die Ursachen zu entwickeln, die welchen der traurige Zustand

der Musik in Genf zu erklären seyn dürfte. Eine solche Entwickelung, däucht mich, muss auch den Fremden interessiren, weil sie mit der Bildungsgeschichte eines sehr interessanten Volkes genau zusammenhängt.

Von der Kirchenmusik muss alle gründliche und wahre musikalische Bildung ausgehen: dies unterschreibt gewiss jeder, der die Geschichte der Musik nur mit einiger Aufmerksamkeit studiert hat. An ihr bildet sich das Ohr für die einfache Melodie und Harmonie, an ihr stärkt sich das Gemüth und durch sie erhält es eine Nahrung, die ihm keine äussere Gewalt der Umstände rauben kann. In Genf ist an Kirchenmusik nicht zu denken. Kalvin, der sich in schroffen Gegensatz gegen den Pomp des Katholicismus setzen wollte, verbannte nicht nur jedes Saiteninstrument aus der Kirche, sondern entfernte aus derselben auch die Orgel, diese Stütze des Kirchengesanges. Die erste Orgel wurde erst gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder in der Peterskirche zu Genf erbaut. Nun zeigt zwar wohl das Beyspiel der Kantons Zürich, dass auch ohne Orgel der Choral von einer Gemeinde gesungen werden kann, ja, dass er durch dieses reinmenschliche Organ, das sich tausendstimmig wiederholt, angenehm verschönert und zur höchsten Kraft gebracht werden kann. Aber bemerken Sie wohl, dass dies auch nur erst ein Produkt der neuern Zeit ist, und dass die Sprache selbst jene Vollendung erleichtert. In Genf wird nun zwar die Orgel gespielt zu den Psalmen, welche beym Gottesdienste gesungen werden, aber von wem? — und wie? — Von Leuten, die es nicht verstehen, zum Theil von Mädchen, die wohl leidlich Klavier spielen, aber der Orgel nicht gewachsen sind. Die Psalmen werden so übereilt, dass selbst der tüchtigste Athem es nicht aushalten kann; von einem Gliede des Psalmens zum andern ist kein gehöriges Zwischenspiel; blos mit ein paar Tönen eilt der Organist zum folgenden Gliede fort, so dass dem Sänger durchaus kein Ruhepunkt gelassen ist. Die Psalmen selbst, die alten französischen, sind so unmelodisch und unmelodisch, dass der geübteste Sänger Mühe haben würde, einen derselben gehörig zu behalten; die einzelnen Abtheilungen sind viel zu lang, die Melodie schreitet nicht, sondern springt fast immer; manche Themata sind ganz trivial. Daher kommt es, dass man in den hiesigen Kirchen, bey der zahlreichsten Versammlung keinen Gesang hört, sondern nur ruckweise hier und da einige Töne. Man hat dem Kirchengesange durch eine Gesangschule aufhelfen wollen: ein wahrhaft luminöser Gedanke für die unmusikalischen Genfer; aber wen hat man zum Gesanglehrer angestellt? — Einen Mann, der nichts davon versteht, der selbst nicht singen kann, und mit dem Fusse mehr, als mit der Stimme dirigirt. Gleichwohl kostet diese Anstalt schon bedeutende Summen, die Früchte derselben sind nicht erfreulich. Alle Sonntage sollen die Zöglinge dieser Schule, nach der Kinderlehre, einen oder zwey Verse singen, aber das ist dem gebildeten Ohre eine Pein; denn an Tonhalten oder nur richtiges Intoniren ist da nicht zu denken. Die Stimmen verirren sich meistens und bald bleibt diese, bald jene aus. Man hat jetzt zwar daran gearbeitet, ein neues Gesangbuch mit verbesserten und neuen Melodieen herauszugeben; aber man hat dies wieder mit zu wenig Ernst betrieben, ohne zu bedenken, dass durch eine solche Verbesserung statt Verbesserung des Kirchengesanges, die musikalische Bildung um eine Generation wenigstens verspätet wird. Männer, die in der Naturwissenschaft und andern Zweigen des menschlichen Wissens einen gegründeten Ruf haben, halten sich deshalb auch für fähig und befugt, über Musik und selbst über den Kirchengesang zu urtheilen, und anstatt einen sachverständigen, tüchtigen Mann vom Auslande zu Hülfe zu rufen, flickt man neue Lappen auf ein altes Kleid und macht dadurch das Uebel ärger.

Ein zweyter Grund des traurigen Zustandes der Musik in Genf ist die Uneinigkeit der dort lebenden Musiker und ihre Gewinnsucht. Es sind zwey völlig getrennte feindliche Parteyen, die sich einander nie und bey keiner, selbst der feyerlichsten dringendsten Veranlassung nahen. Jede verehrt den andern aus und ist doch nicht durch sich selbst stark genug, um nur etwas mittelmässiges zu leisten. Sie spielen nie zusammen, üben sich nie mit einander, sind sich immer selbst genug, und scheinen vielmehr jeden musikalischen Verein, weil sie dadurch vielleicht eine oder mehre Stunden verlieren, die ihnen sehr gut bezahlt werden. Kommt nun ein fremder Künstler hieher, um ein Concert zu geben, so mag er sehen, wie er ein Orchester zusammenbringt; denn auf die Herren Professoren der Musik, wie sie sich

bescheiden oft zu nennen pflegen, ist gar nicht zu rechnen. Hat er den einen oder andern scheel angesehen, oder hat er Glieder der beyden Parteyen eingeladen, so kommen sie nicht. Ist nun sein Talent so eminent, und sein Ruf von Paris aus so gewaltig genug vorposaunt, dass sich die Herren doch ihrer Erbärmlichkeit gar zu sehr schämen müssten, so stellen sie sich aus hoher Gnade ein; aber, o Himmel, welch Getümmel, welch Kratzen, Pfeifen, Stampfen! keiner weiss recht, wenn die Reihe an ihn ist, nicht zwey Instrumente stimmen zusammen; die Blasinstrumente, eine gute Klarinette ausgenommen, sind unter aller Kritik; sie sind, wenn sie kommen, blos Figuranten, man möchte noch Geld geben, nur dass sie es bliesen und nicht so gewaltig ins Horn stossen. Viele Instrumente braucht man gar nie; Oboe, Posaune und wahre Wundervögel. Das Concert beginnt, der Vorspieler nickt mit dem Kopfe, kratzt mit dem Bogen, hebt die Violine hoch empor, stampft mit dem Fusse, schreyt wohl gar den andern zu: doucement, ne pressez pas etc. Kurz, man durfte eine solche Vereinigung hiesiger Musikanten, denn Musiker kann man sie, wenige ausgenommen, nicht nennen, nur darstellen, wie sie sich zeigt, um, ohne im mindesten zu übertreiben, einen treffenden Pendant zu den Hogarthschen Karrikaturen zu geben. Alle diese Missheläufe kommen daher, dass keiner von den guten da sind, keiner von den reichen Rentiers sich die Sache ernstlich angelegen seyn lässt, kein Comité für die Musik zusammentritt, die Musiker auf eine bestimmte Anzahl Concerte engagirt und diejenigen, welche sich da am willigsten und geschicktesten zeigen, am meisten empfiehlt.

Auch ist hier gar kein Lokal für Concerte vorhanden. Man gibt sie im Theater; aber wer kann sich die Musik hier vernehmen, bey solchem Zustande des Orchesters? — Im Hôtel de l'academie ist ein grosses Zimmer, das man aber hier Salon nennt, wo man den Musikern eigentlich auf dem Halse sitzt, wobey aller Anstand, und alle Wirkung aufgehoben wird. Man gibt auch Concerte im Foyer de la Comédie, einem Zimmer, das zwar etwas grösser als jenes, aber doch durch seine längliche Form, durch seine vielen Thüren und Fenster und durch den immer noch sehr beschränkten Raum desselben gar nicht zum Concertsaal geeignet ist. Uebrigens fehlt es an diesem Orten durchaus an gehöriger Anordnung; die Instrumente werden erst hereingetragen, wenn schon ein grosser Theil der Zuhörer versammelt ist, die Träger drängen sich durch das Auditorium hindurch, wo es denn nicht ohne Stösse von Seiten des Contrebasses oder der Träger abgeht. Ja, ich wohnte diesen Winter selbst einem Concerte bey, wo ein gewisser Herr Kellner, ein Engländer, spielte und wo das Pianoforte, auf welchem er improvisiren und sich zum Gesange begleiten sollte, erst hereingetragen wurde, als schon alle Zuhörer versammelt waren; man kann sich die Stimmung eines solchen Instrumentes vorstellen.

Noch stärker als die angeführten Hindernisse, ist das der Eitelkeit. Ueberall will man glänzen; dies ist einmal das Erkuhel des Menschen. Aber schwerlich ist es in Rücksicht auf Musik irgendwo so tief gewurzelt, stärker und strenger als in Genf. Frauen und Herren wollen nur singen oder spielen, wenn sie allein gehört, allein beklatscht werden können. Eine Dame *du haut*, d. h. eine Frau, die im obern Theile der Stadt wohnt, Namen und Vermögen hat, will nicht mit einer Demoiselle *du bas*, d. h. aus dem niedern Theile der Stadt, singen, wenn diese gleich noch so gut erzogen, noch so talentvoll ist. Daher gehört ein Quartett hier zu den Seltenheiten, denn oft kann ja nur die erste Stimme dann glänzen. Man scheut auch die kleinste Unbequemlichkeit, die kleinste Störung in dem gewöhnlichen Gleise des Familienekel und alltäglichen Gesellschaften, wenn es darauf ankommt, einmal Musik auszuführen und zu hören. Man studiert auch ein Stück nicht ein, bis es gehörig geht; denn eine Dame braucht nur zu singen oder zu spielen, so ist sie des Beyfalls klatschens gewiss. Eine kleine Arietta du jour, oder eine Romanze mit hellklautem schmetternem Tone vorgetragen, ein Duett mit hohender Stimme gesungen, ist hinreichend um alles zu Bewunderung und Entzücken zu versetzen, das aber natürlich so schnell vergeht als es entstanden ist. Ah, que c'est joli, ah, quelle douce voix! hört man von allen Seiten und oft selbst von denen rufen, die während des Gesanges oder Spieles gesprochen oder Karten gespielt, und also nichts gehört und gefühlt haben.

Die Genfer glauben dem Deutschen eine Artigkeit zu sagen, wenn sie ihm bis zum Ueber-

drust zurufen: ah, les Allemands sont des musiciens nés. Sie bedenken nicht, dass eine Menge guter Anlagen bey ihnen verloren gehe, weil keine Anstalt da ist, wo die Keime gepflegt und zu wohlthätigen Pflanzen aufgezogen werden. Griffen sie die Sache mit Ernst und Nachdruck, ohne Stolz und Eitelkeit an, begründeten sie durch fremdes Verdienst, da sie vor der Hand nichts aus sich erzeugen können, eine Gesangschule, knüpften sie diesen Unterricht im Kirchengesange an den Plan der öffentlichen Schule, stellten sie tüchtige Organisten an und verbesserten sie ihre Gesänge nach dem trefflichen Zürcher Gesangbuche, vereinigten sie sich zu einer Gesellschaft musikverständiger Männer, die die Anstellung der Musiker zu öffentlichen Concerten und die Leitung dieser selbst übernähme, so wäre für den Augenblick schon viel gewonnen, so würde die künftige Generation diese redlichen Bemühungen segnen, und Religiosität, Sittlichkeit würden dadurch befördert werden.

Eine ehrenvolle Erwähnung in diesen Blättern verdienen vier Künstler, die Herren Schiele, Kaplan, Fellner und Wieser, welche, nach einem zehnmonatlichen Aufenthalte in Paris, unsere Stadt mit ihrem herrlichen vierstimmigen Gesange ohne Begleitung erfreuen, und heute haben das dritte Concert mit steigendem Beyfall gehabt. Ref. konnte nur dem zweyten Concerte beywohnen, welches ihn ganz befriedigt hat. Wer die Schwierigkeiten eines vierstimmigen Gesanges ohne Instrumentalbegleitung kennt, muss über die Reinheit, Festigkeit und Ausdauer dieser trefflichen Sänger erstaunen. Sie bedienen sich nur der Stimmgabel und sind im Stande, mit der grossten Reinheit und Sicherheit die Akkorde zu verändern und 15 Stücke, mit kleinen Unterbrechungen, zu singen, ohne heiser zu werden. Mit tiefer Kenntniss des Gesanges verbinden sie einen herrlichen Ausdruck, der der Einfachheit des Ganzen keinen Nachtheil bringt. Ihr Pianissimo ist bezaubernd und ergreifend. Zu den gelungensten Vorträgen dieses zweyten Concerts gehören die *Barcarole*, venetianischer Gesang von Sophie Gail; das Nachschlagen des trefflichen Basses (Hrn. Wieser), welches oft wiederkehrt, wurde mit bewundernswürdiger Mannigfaltigkeit und Naivetät vorgetragen; *le bouton de rose*, von Riotti, wäre wunderschön gewesen, wenn man nicht an einigen Fehlern der Aussprache Anstoss genommen hätte, z. B. rose, wie rosse; die Tyrolienne favorite, von Hrn. Kaplan componirt und mit einziger Fertigkeit im Jodeln gesungen, erregte allgemeine Bewunderung. Man glaubte, eine Violine zu hören. In dem komischen Quartett, *der Schmidt*, von Schikaneder, zeichnete sich der Bass besonders durch richtige Deklamation aus; er bewies, dass die Deutschen eine für den komischen Gesang nicht mindere geläufige Zunge haben, als die Italiener. Man schloss mit einem zweyten Tyroler Liede im Walzertakt, welches wiederholt werden musste. — Ein Beweis für die Vortrefflichkeit dieser geübten Sänger ist, dass sie zwey Stundenlang ein Genfer Auditorium durch ihren vierstimmigen Gesang in der grössten Spannung und Aufmerksamkeit erhalten konnten. Hr. Schiele, erster Tenorist, und der Direktor der kleinen Gesellschaft, hat eine ausgezeichnete Stimme; Herr Kaplan als zweyter Tenor, Hr. Fellner als zweyter Bass und Hr. Wieser als erster Bass stehen einander nicht nach. Sie wollen von hier, wo sie wahrscheinlich noch mehre Concerte geben werden, die übrige Schweiz bereisen.

Bemerkungen.

Der Mensch geräth leicht von Extrem zu Extrem, aber selten weiss er äussere Enden gleichzeitig zu verbinden.

Man muss der italienischen Schule zugestehen, dass sie beym Zöglinge vor allen Dingen auf Ausbildung des reinen Klanges der Menschenstimme dringt, und solchergestalt das erste Fundament des Singens recht tief und fest gründet.

Daher kommt es denn auch, dass, bey der freylich an sich sehr mangelhaften Struktur der meisten italienischen Kehlen, schon Ein gezogener Ton aus solchen uns wie vollständige Musik anspricht. An kunstreicher Weiterbildung fehlt es denn auch nicht.

Wir Deutsche unterliegen dem Vorwurf, dass wir diese Seite zu flüchtig behandeln, und, trotz des Dagegeneifern aller Kunstrichter, statt den Grund des Sanggebäudes recht tüchtig zu legen, zu frühe dem andern Aeussersten, dem Ueberflüssigen nachstreben, und je eher je lieber bey besagtem Baue an Verzierungen, Ausladun-

gan, Verkröpfungen, an Karniese und Friese kammen wollen.

Dächten wir doch an die Natur, die nur solche Vogel singen läst, welche Stimme haben.

Bestimmen ist kein Genuss, wenn das erste Erforderniss, ein reiner Klang, eine aus tiefem Innere quellende Menschenstimme, fehlt.

Es zeigt sich auch noch auf andern Seiten, wenn man das eine thun, und das andere nicht lassen sollte.

So singen unsere Künstler und Dilettanten in verschiedenen Sprachen, an manchem Concert-Abende deutsch, französisch, italienisch und lateinisch; man möchte jedoch oft seinen Nachbar fragen, in welcher Sprache gerade gesungen werde, weil wieder das erste Erforderniss, die deutliche Aussprache fehlt.

Aber eine deutliche Aussprache ist unerläslich, wenn der Gesang beym Hören wirken soll, selbst wenn er kein Wort in dieser Sprache verstehlt. Dieses letztere klingt nur dem paradox, der nicht angestehen will, dass es beym Gesangestext wiederum zuerst um das Musikalische zu thun ist, aus welchem auch den Sprachunkundigen der Sinn und Gedanke andämmert.

Auch dem fehlt es oft im Fundamente, dass unsere Sänger geistliches wie weltliches vortragen, und in Kirche und Oper durch ganz gleiche Kunstmittel Rührung erwecken wollen.

Und so geht es denn der Musik nicht besser als andern Künsten, dass nämlich jetzt, wo so viel Reichthum von Virtuosität aufgehäuft vor uns liegt, was bequem genossen wird, dieser Reichthum den Zögling lockt und mahnt, den Lehrer deütet und zeigt, wo denn der Grund der Bildung füglich gelegt, der Unterbau leicht geführt, und mit Ueberspringen mancher Mittelstufen höherem Ziele zugestrebt wird, wobey man dann selten sich eines reinen Genusses erfreut, und immer zu gleicher Zeit loben und tadeln, sich sättigen und Mangel leiden muss.

Kurze Anzeigen.

Grand Duo pour deux Violons, composé et dedié à Mr. L. Spohr par son eleve Léon de St. Lubin, agé de 12 ans. Oeuvr. 5 Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Gulden 24 Kr.)

Der junge Künstler, dessen Name bereits mit gerechtem Ruhme öffentlich genannt worden ist, giebt hier eine Composition, deren Ausführung durchaus geübte Spieler verlangt. Das erste Allegro in E moll ist, ohngeachtet der dem angehenden Componisten eigenen Befangenheit, brillant und steht nur dem Vorwurfe blos, dass entfernte Tonarten allzu anhaltend dominiren. Diesem folgt ein Andante in D moll. Die Unvorsichtigkeit in der Wahl dieser Tonart, nach dem vorhergegangenen E moll, verdient allerdings eine Rüge und kann nur in der Jugend des Componisten eine Entschuldigung finden. Das Schluss-Rondo ist genügend und hat sich vorwurfsfrey erhalten. Fleiss und Druck verdienen Lob.

---

1. *XII Walses, VI Ecossaises et II Sauteuses pour 2 Violons, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse, comp. par J. D. Lindemann.* Liv. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)
2. *Dieselben fürs Pianoforte*, ebendaselbst. (Pr. 12 Gr.)

Hr. L. hat schon so ähnliche Sammlungen herausgegeben, die sämmtlich Beyfall gefunden haben. Diese neueste wird gleichfalls Beyfall finden, und es verdient ihn. Das Angenehme und Fliessende, wenn auch nicht immer Unerhörte in den Melodieen, das eine jede Tanzart richtig Bezeichnende im Ausdruck, die Leichtigkeit in der Ausführung für die Spieler, und die gefällige Instrumentation, wodurch sich die vorhergegangenen Sammlungen auszeichnen, zeichnet sich auch diese aus; und was Neuheit im Schreiben betrifft, so sind die neuern, und mithin auch diese hier, den ersten beträchtlich vorzuziehen. Folgende Nummern gefallen Ref. am vorzüglichsten; Walzer, 1, 2, 3, 5, 8 und 12; Ecossaisen, 2, 5 und 6; und beyde Sauteusen. Es ist ein angenehmes Talent, das Hr. L. für diese Gattung besitzt: mögte er noch öfter davon Gebrauch machen! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. **№. 13.** 1820

Recension.

Messe du Requiem, à 4 Parties en Chœur avec Accomp. à grand Orch. par L. Cherubini etc. à Paris, chez l'Auteur etc. (in Leipzig bey Breitkopf u. Härtel). Pr. 36 Fr.

Wenn ein Künstler, der mit Genie gründliche Kenntniss und Fleiss verbindet, ein Werk aufstellt, das schon seiner erhabenen Bestimmung nach Ansprüche macht, das ferner die Composition alter ehrwürdiger Werke der Kirche enthält, welche viele Meister früherer Zeit in Tönen, jeder auf seine, die meisten auf würdige Weise dem innern Sinn und Gefühl näher brachten, und das endlich einer der grössten Componisten aller Zeiten, wo nicht der grösste, als seinen Schwanengesang der Nachwelt hinterliess — so mag man des Werk wohl mit hoher, gespannter Erwartung aufnehmen und mit dem Besten der Gattung im Ganzen und in manchem Einzelnen vergleichen dürfen, nicht ungeeignet fordernd, dass hier nun eben alles so seyn solle, wie dort, sondern das Gute und Treffliche anerkennend, in welcher Form und Weise es sich auch zeige. So darf man also wohl von dem *Requiem* eines *Cherubini* Ausgezeichnetes erwarten, und man ehrt es, indem man bey der Beurtheilung desselben das unsterbliche *Mozart's* unsterbliches *Requiem* zum Massstab nimmt.

Die Hauptverschiedenheit, welche zwischen dem *Requiem Mozart's* und dem *Cherubini's* sich dem Beurtheiler als charakteristisch aufdringt, ist folgende. Man hört *Mozart's Requiem*, ja sogar, man liest es nur in der Partitur und bald, sehr bald wird man aus dem, Musikverständigen leider nothwendig anklebenden, genussstörenden, berechnenden u. räsonnirenden Verfolgen der Modulationen, Betrachten einzelner Harmonieen und ihrer Verbindung u. s. w. mit einem Male, aus dem Anhören mit dem Verstande herausgerissen, nur das Gefühl wird angesprochen und ergriffen und Mozart's Musik erscheint so einfach und natürlich, so ganz nur Gefühl, dass man für den Augenblick vergisst, welche tiefe Gelehrsamkeit in ihr herrsche. Mit Cherubini's Requiem ist es anders. In seiner Composition waltet ansherrschend der Geist und nur zuweilen mag es dem Zuhörer gelingen, mehr sich dem reinen Gefühl überlassen zu können und so zu geniessen, als mit dem Verstande zu betrachten.

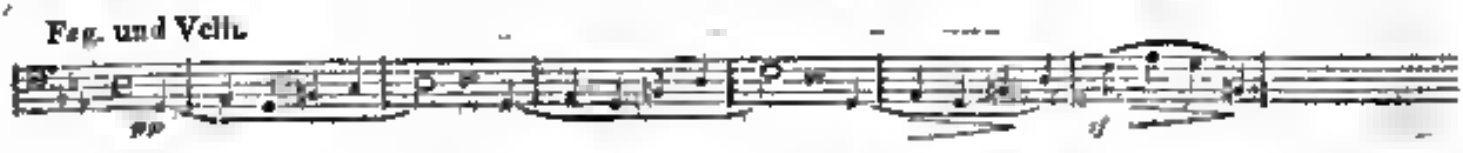
Die Ursache dieser Erscheinung liegt offenbar in der Individualität der Künstler, die sich nun eben zu aussprechen musste. Wie Mozart schrieb, ist weltbekannt und in dieser Zeitschrift mehr als einmal besprochen und auseinander gesetzt worden. Cherubini nun aber scheint sich, wenn man das, was wir von ihm früher erhalten, mit dem vorliegenden Werke vergleicht und aus dieser Vergleichung ein Resultat zu ziehen sucht, vor der Bearbeitung des Requiem fest vorgenommen zu haben, eine kunstgelehrte Musik zu schreiben, im wesentlichen dem ältern Kirchenstyle näher zu kommen, im äussern jedoch die neuern reichern Formen zu benutzen. Diesen Versatz hat er mit strenger Treue durchgeführt und, beachtend die mindern und höhern Regeln der Kunst, wie sich das bey dem Meister von selbst versteht, ein Werk geliefert, das durchaus Achtung verdient und in dem selbst viel Treffliches geleistet ist — aber manchen Einzelne, was man nicht unbedingt preisen kann und manches andere, was wir in neuerer Zeit nicht mehr hören, und wohl mit Recht, z. B. das Zerreissen der Worte durch alle Singstimmen, veraltete harte Harmonieen und Modulationen, worüber sich wenigstens rechten lässt — ist denn

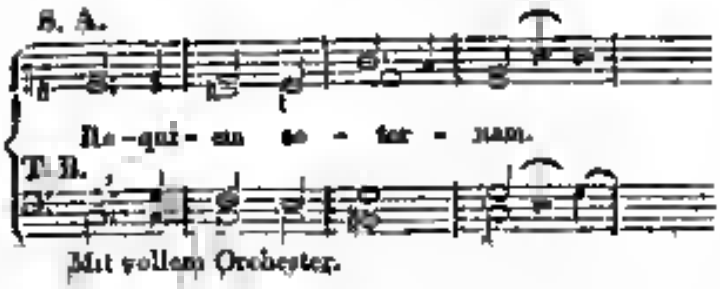
Digitized by Google

auch, vielleicht nur als Folge jenes Vorsatzes, zum Vorschein gekommen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen reicht es nun vollkommen hin, den Gang der einzelnen Stücke dieses *Requiem* mehr erzählend, als streng und weitläufig analysirend nachzuweisen — und nur hier und da wird es nöthig seyn, das anzudeuten, was als Beleg obiger Ansichten dient.

No. I. *Requiem . . . eleison Larghetto sostenuto*, C moll, C Takt (das Tempo ist überall zugleich nach dem Taktmesser bezeichnet), besteht aus mehrern einzelnen, etwas zerstückelten Gedanken, die kein gerundetes Ganze bilden und lässt deshalb kalt. Die Begleitung haben Hörner in C, Fagotte, Violen, Violoncell's, Violon, Pauken. Der Anfang ist dieser.



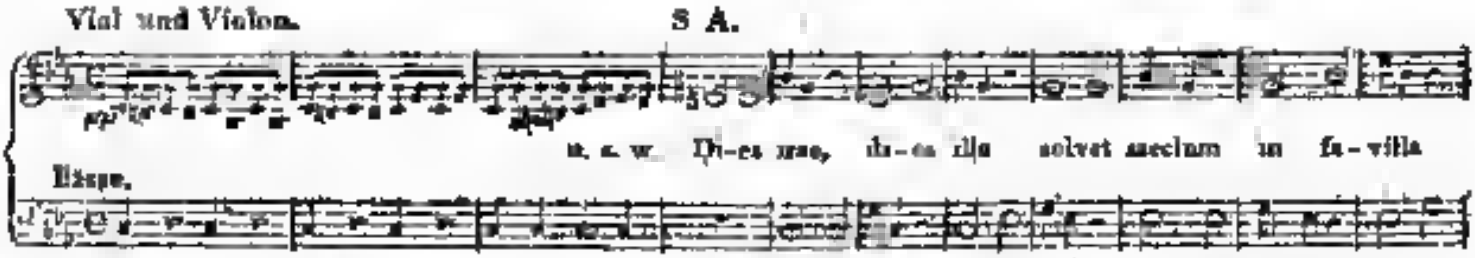


Die Figur, mit welcher Violoncelle und Fagotte beginnen, wird zwar bis ans Ende des Satzes kunstgerecht durchgeführt, reicht aber doch nicht hin, das Ganze als Eins in sich zusammenzuhalten. Nach der Fermate bey *aeternam* kommt ein Takt Zwischenspiel und *dona eis Domine* ahmt den vorigen Gedanken in Es dur nach. Darauf Fermate, ein Takt Zwischenspiel und derselbe Gedanke erscheint mit den Worten *et lux perpetua* in As dur. *Luceat eis* schliesst in der Dominante von C moll, worauf eine Fermate. *Te decet hymnus in Sion* — Fermate — ist canonisch im alten edeln Styl bearbeitet und schliesst in der Dominante von G moll. *Et tibi . . . Jerusalem* schliesst in der Dominante von Es dur. *Exaudi orationem meam* imitirt *Te decet hymnus* und geht nach As moll mit Fermate. *Ad te omnis caro veniet* schliesst mit Fermate in Es dur. Das erste Ritornell, in drey Takte zusammengezogen, leitet zurück zum *Requiem aeternam* in C moll wie oben. *Dona eis domine* ist derselbe Gedanke in F moll und *et lux perpetua* ist eine Nachahmung des *Te decet hymnus*. *Kyrie eleison, Christe eleison*, ist canonisch behandelt und schliesst nach alter Weise in C dur. Die Wirkung des ganzen ersten Satzes wird geschwächt durch die schon oben angedeutete Zerstückelung, durch die sehr vielen Fermaten, durch die öftern Halbschlüsse in Dominanten und durch den Mangel an Abwechslung in der etwas monotonen, gleichmässigen Behandlung der Worte verschiedenen Sinnes. *Mozart* behandelt den Satz auf andere Weise und schliesst ihn mit einer Meisterfuge *Kyrie eleison, Christe eleison*. Wenn das auch nicht geradezu so seyn muss, so ist es doch gewiss sehr gut.

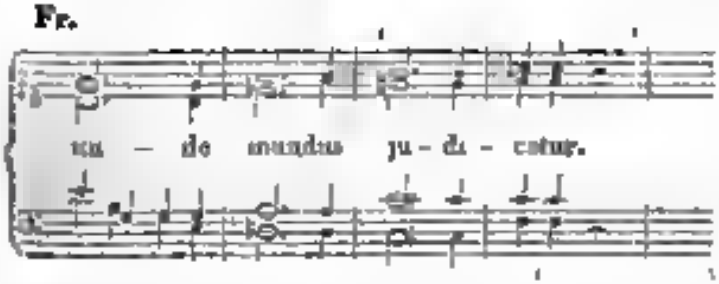
No. II. Graduale. *Requiem . . . eis. In memoria . . . timebit*, was bey *Mozart* fehlt, ist ein *Andantino Largo*, G moll, ½ Takt, das aus wenigen Takten besteht, gewöhnliche Imitationen enthält und sich durch nichts auszeichnet. Die Begleitung haben Violen, Violoncelle und Violon.

No. III. *Dies irae . . . . ero supplex . . . mei finis* ist ein einziger Satz, *Allegro maestoso* C moll C Takt, mit vollem Orchester. *Mozart* hat statt dessen *fünf* Sätze: 1) *Dies irae*, D moll, C Takt, *Allegro assai*. 2) *Tuba mirum etc.* B dur, C Takt, *Andante*. 3) *Rex tremendae majestatis*, G moll, C Takt, *Grave*. 4) *Recordare*, F dur, ½ Takt, *Andante*. 5) *Confutatis*, A moll, C Takt, *Andante*. Und wie unnachahmlich die so sehr verschiedenen Worte dieser fünf Sätze von ihm behandelt sind, bedarf keiner besondern Erwähnung. In *Cherubini's* Satze, der in Hinsicht der Singstimmen grossen Theils in einem Style geschrieben ist, der durch den Ausdruck *parlante* am deutlichsten bezeichnet wird, und in dem sich die meisten Belege zu dem eben Angedeuteten finden, beginnen die Blechinstrumente sechs Takte hindurch mit dem Ton G im Unisono. Darauf tritt das Quartett und etwas später der Chor ein, wie folgt:

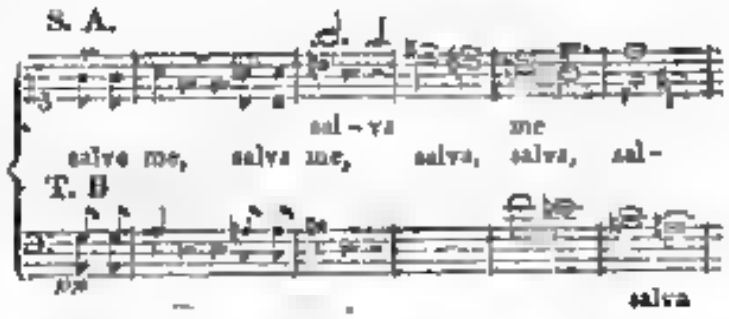
Digitized by Google



Vierzehn Takte bleibt dieser Gesang in der Tonica und ist durch zehn Takte moltirend in der Dominante. Die Violinen bewegen sich in demselben Thema, doch figurirt, ähnlich, wie in den ersten drey Takten. Die Worte *Tuba mirum* u. s. w. haben einen Gedanken, der aus dem Thema genommen ist, ist aus dem ganzen Orchester. Die Worte *ante thronum* schliessen in C moll. *Mors — natura* wird in As dur allein von den Singstimmen vorgetragen. Mit den Worten: *cum resurget creatura . . . respondebit* tritt das Thema, das auch bey den vorgeh Worten zum Grunde lag, so wie es überhaupt in dem ganzen Satze immer wieder erscheint, einzig wieder ein und geht nach Es dur. Die Worte: *Liber scriptus* u. s. w. haben das Thema in Es dur. Bey *unde mundus judicatur* wird nach F dur moduirt, wie folgt:

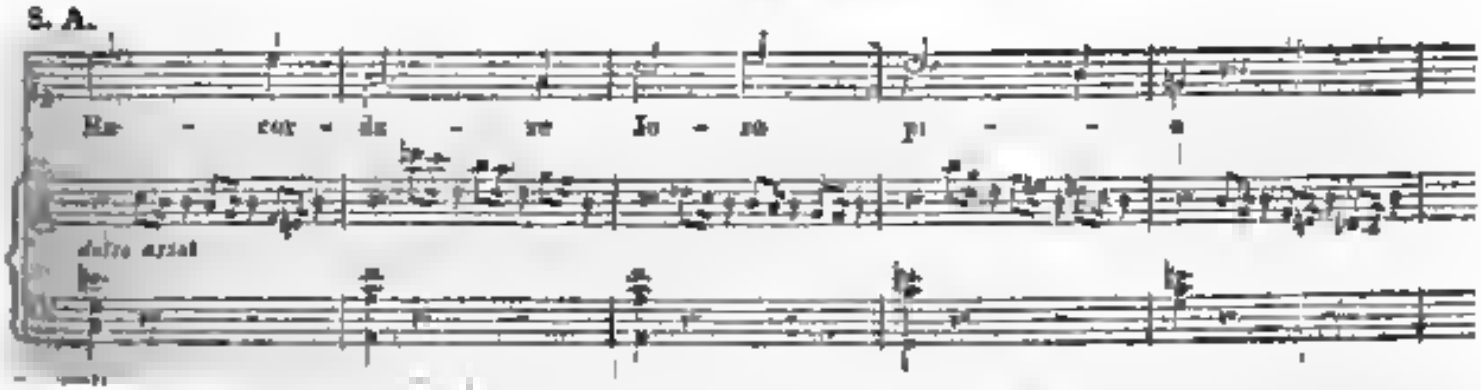


Judex ergo ist das Thema in F dur und bey *nil inultum remanebit* wird, wie eben nach F dur, so hier nach G dur moduirt, in welcher Tonart, die zu Ende als Dominante von C moll behandelt wird, dann mit quid *sum miser* das Thema ebenfalls hart. *Rex tremendae majestatis* ist ganz genau, wie oben *Tuba mirum* und *salva me fons pietatis* ist in C dur, das anfangs etwas hart hervortritt. Den Worten aber *salva me*, so wie denen *voca me* weiter unten, entspricht der Gedanke:



wohl nicht ganz, da der Text offenbar bittet und flehet, dagegen die Musik im Anfang etwas barsch fordert.

Mit *Recordare* tritt folgendes neue Thema ein:



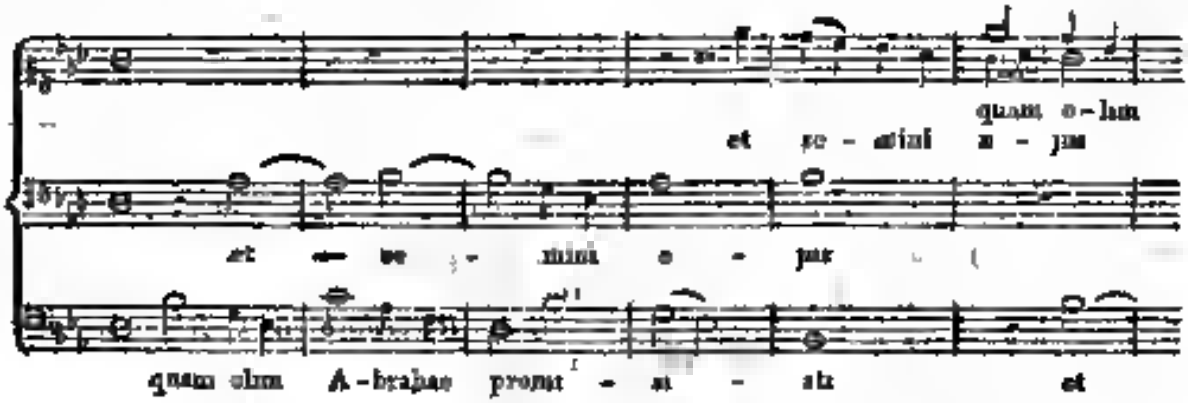
Sopran und Alt schliessen in As dur und bey *Quaerens me* nimmt der Tenor den vorigen Gedanken auf und leitet nach F moll. *Juste judex* haben wieder Sopran und Alt im Unisono und

gehen nach Es dur. *Ingemisco* hat ähnliches, wie oben der Tenor und schliesst in C moll. Sopran und Alt im Unisono singen nun *qui Marcam* und andern in der Dominante von C moll, nun Tenor und Bass unisono *preces meas* und schliessen in der Dominante von G moll. Bey allen diesen kürzern Abschnitten, die ein sehr schönes Ganze bilden, haben die Violinen und zuweilen auch die Violen die oben angedeutete Figur, die vielleicht ein strenger Kritiker ein wenig profan finden möchte, die aber doch von herrlicher Wirkung ist.

Bey *Inter oves . . statuens* sind alle vier Stimmen *in* Unisono, das Orchester führt die obige Figur auf mannigfaltige Weise fort und mit *confutatis maledictis* tritt das erste Thema wieder ein. *Flammis acribus* hat eine neue (laufende) schöne Figur in den Singstimmen und Instrumenten, die zwar etwas matt, aber das mit sehr guter Wirkung thut. *Voca me* ist, wie oben *salva me*. *Oro supplex . . . mei finis* ist fromm und demuthig, hat im Gesang lang anhaltende, in den Instrumenten aber Viertelnoten und schliesst sehr schön in C moll.

No. IV. *Lacrymosa*. Ein *Largo* in C moll, C Takt, einfach und choralähnlich, mit den Worten in allen Stimmen zugleich und einer sehr zweckmässigen arpeggirenden Begleitung in den Violinen, schliesst mit *Amen* in C dur. Ein trefflicher Satz, der mit dem bey *Mozart* wetteifern kann.

No. V. *Offertorium*. Volles Orchester. *Domine Jesu Christe*. *Andante*, Es dur, C Takt. Das Thema ist ziemlich gewöhnlich und die den Sinn zerreissenden Pausen nach *Libera animas — omnium* machen keine gute Wirkung. *De poena* ist wieder sehr brav gearbeitet und reich an trefflichen Modulationen, und *ne cadant* ist gratz des Malens recht gut. Bey *Sed signifer* treten die Instrumente wieder mit dem ersten Thema ein. Ob man aber für Kirchenmusik die Violinen in so hohen Tönen, wie hier in Sechszehntheilen mit guter Wirkung gehen lassen dürfe, lässt sich wenigstens bezweifeln. Der Anfang der Fuge *Quam olim etc. Tempo a Capella, poco Allegro* (♩ = 120 und gegen das Ende ♩ = 132) ist:



Diese drey Phrasen sind frey, aber, wie sich nicht anders erwarten lässt, meisterhaft durchgeführt und gelegentlich ist Augmentatio, Restrictio und ähnliche Kunst der Fuge zweckmässig angebracht. Gegen die vielen durchgehenden Noten in den reichen Figuren der Violinen lässt sich zwar nichts in Hinsicht der Ausführung, doch aber manches in Ansehung der Idee selbst einwenden. *Cherubini's* Fuge ist ziemlich lang und gelehrt, die bey *Mozart* kurz und einfach — der Anfang des Offertoriums aber in den beyden Werken noch wesentlicher verschieden.

No. VI. *Hostias et preces*. *Andante*, C moll, ♩ Takt, ist ein schöner Satz, aus dem nur die ihn etwas entstellende Trennung der Worte *tibi Domine* von denen *laudis offerimus* und einige Gedankenheit in der nachahmenden Wiederholung dessen sich trefflichen musikalischen Gedankens, *Fac eas Domine*, hinwegzuwünschen ist. Der Satz schliesst mit einer Fermate auf den Worten *ad astrum* in der Dominante von Es moll, worauf die Fuge *quam olim* wiederholt wird.

No. VII. *Sanctus*. *Andante*, As dur, ♩ Takt, drückt den erhabenen Sinn der Worte wohl nicht

kräftig genug aus. Das *Plent sunt coeli* wird nur im Aeussern durch Sechsachtheile in den Violinen hervorgehoben. *Benedictus* ist eine Art obligaten Singbasses mit staktirten Achteln, bey denen man allenfalls an eine Malerey der Worte *qui venit* denken könnte. Offenbar ein schwaches Stück.

Sanctus und *Benedictus* lässt daher mit dem feyerlichen, wahrhaft heiligen *Sanctus* bey *Mozart*, das zweckmässig mit der kurzen Fuge *Osanna in excelsis* geschlossen wird, und mit dem herrlichen gemüthvollen *Benedictus*, als ächtes Quartett behandelt, durchaus keine Vergleichung zu.

No. VIII. *Pie Jesu* (was *Mozart* nicht hat), *Larghetto*, F moll, C Takt, mit Klarinetten, Hörnern, Fagotten, Violen, Violoncellen und Bass, ist in Idee und Ausführung ein ausgezeichnet schöner Satz. Wahrhaft fromm flehend beginnt der Sopran in acht Takten ein choralmässiges Solo, das dann der Tenor hat. Hierauf erscheinen Nachahmungen in allen vier Singstimmen in As dur. *Requiem aeternam* geht nach F moll zurück, man hört wieder einige Nachahmungen und schmerzlich ergreifend enden die Singstimmen unisono mit C. Der ganze Satz ist meisterhaft instrumentirt.

No. IX. *Agnus Dei*. *Sostenuto*, C moll, C Takt, mit vollem Orchester. Der Gesang fängt in C moll an und geht nach G moll, wiederholt die ersten Gedanken und geht gleichmässig nach F moll, wiederholt nochmals den Anfang und geht auf ähnliche Weise, wie vorher, nach Es dur, das jedoch durch *organo* nicht selbst gehört wird. *Dona eis* erscheint hierauf zuerst einfach, dann mit künstlichen Nachahmungen. *Lux aeterna* hat ein neues Thema mit lang aushaltenden Noten in den Singstimmen, die Instrumente haben das erste Thema fort. Die Worte hört man nie zusammen und die Singstimmen haben am Ende achtzehn Takte hindurch abwechselnd C, der Bass schliesst. Auch dieser Satz lässt sich nur schwer mit dem bey *Mozart* vergleichen, der durch die kindliche Frömmigkeit im *Agnus Dei* das Gemüth ergreift, durch das *Lux aeterna lucet ei* den Geist hoher hebt und ihn in dem *Cum sanctis* dem Irrdischen entrückt. Wie genial gedacht es übrigens sey, die Fuge des Kyrie even als Schlussfuge zu behandeln und auch so dem Werke Einheit und innern Zusammenhang zu verschaffen, wie beruhigend endlich der kurze höchst einfache Schluss *quia pius es* sey, bedarf wohl kaum einer Andeutung.

So steht denn *Mozart's Requiem* immer noch als einzig da und wird so stehen, bis ein Künstler erscheint, der mit *Mozart's* hoher Genialität und kindlich frommen Sinn sein richtiges, schönes und tiefes Gefühl verbinde und über die Kunst so unumschränkt herrsche, dass jede, mehr im Innersten des Gemüths als im Geist empfangene Idee in jeder gewählten, oder sich von selbst darbietenden, wenn auch noch so kunstreichen Form einfach, klar und natürlich sich ausspreche.

Den Singvereinen, denen dieses Werk eine nutzliche Uebung im strengern Styl und auch Freude und Genuss gewähren wird, ist der ganz vollständige Klavierauszug zu empfehlen, der so eben unter folgendem Titel erschienen ist

L. Cherubini Missa pro defunctis Requiem. Cherubini's Seelenmesse. Klavierauszug von Fr. Schneider. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 14 Bogen. (Pr. 2 Thlr.)

Dass dieser Klavierauszug in keiner Hinsicht etwas zu wünschen übrig lasse, verbürgt Herrn Fr. Schneiders Name.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate Januar und Februar.

Hoftheater. Die einzige Ausbeute in einem Zeitraume von 9 Wochen war ein neues Ballet, *Emma*, oder: *die heimliche Ehe*, das auch nur theilweise Beyfall erhielt, und im Ganzen kalt liess. Die von Hrn. Kinsky hierzu geschriebene Musik hat manches verdienstliche und ist mit lobenswerthem Fleisse gearbeitet. — Der Bassänger Fischer, ehemals beym Berliner, jetzt beym Münchener Hoftheater, befindet sich auf Besuch hier, und hat bereits den Figaro in Mozarts Oper mit dem glänzendsten Erfolg gegeben. Der routinirte Mann wusste den Mangel an Stimme recht klug zu verstecken, und wir selbst so gebrechlichen Erdensöhne lassen uns ja gerne täuschen, wenn uns nur irgend ein Ersatz für einen wirklich fühlbaren Verlust mit Anstand dargeboten wird.

Theater an der Wien. Auch hier machte das niedliche Kinderballet: *Die Wildschützen*, kein ausgezeichnetes Glück, will sagen, für die Kasse; denn hinsichtlich der Diction und Durchführung ist es eines der gelungensten Produkte des genialen Hurschalt, indem der Stoff, *Weissens Kinderfreunde* mit Modificationen entlehnt, ganz und gar diesem Pygmäen-Völkchen zusagt, und Ernst und Scherz mit so viel Verstand in der Waagschale vertheilt ist. Eben so viel Gutes bietet Herrn Riotte's Tonsatz dar; charakteristisch, melodienreich und ein sinniges, blühendes Instrumentale, mehr kann wohl von dieser Compositions-Gattung nicht gefordert werden, und solches findet man hier reichlich. — *Die Pagen des Herzogs von Vendome*, und *Emma von Leicester* (in Italien *Rasburg*), erstere componirt von Hrn. Carl Blum, letztere Meyerbeers Epochenmacherin in der Inselstadt, waren beyde bey uns hier nur temporäre Erscheinungen. Der tolldreiste Witz eines Pagen, der seinem Gebieter ein Näschen dreht, und dafür statt der Ruthe das objectum quaestionis — sein Liebchen erhält, ist aus dem Ballet gleiches Namens, aus einem französischen Vaudeville, und aus einer deutschen Operette, bekannt genug. Hier sollte die Fabel auf die Dauer von drey Stunden ausgeweitet werden, zahlreiche Gesänge des Inhalts Lücken füllen: so ist der erste Akt eine ungebührlich lange Exposition, der zweyte, die einzige Hauptscene abgerechnet, ein Compendium von Episoden; die Musik sogenanntes Mittelgut, das für den Kenner keinen reellen Werth, für den blossen Sinnenkitzel keinen drastischen Reiz hat, und recht eigentlich ohne bleibenden Eindruck, ähnlich den Visionen in den ombres chinoises, zu einem Ohre ein, beym andern wieder ausgeht; somit blieb denn auch der Versuch, alles in einen Akt zusammenzudrängen, ohne besondern Erfolg. Von Meyerbeers Wunderkinde ging ein gewaltiger Ruf voraus, der seinem Schützling offenbar zum Nachtheil gereichte; weil man, ausser einer sklavischen Nachahmung von Rossini'schen Idern und Lieblingsmanieren, wenig eigenthümlicher vorfand, und nachgerade diese Dessert-Bissen bereits anzuekeln pflegen, obschon hier die Gerichte mit grösserer Sorgfalt zubereitet sind, und manchen Speisen durch die Zuthat von duftenden Gewürzen ein recht raffinirter Hautgout mitgetheilt wird. — Ein Faschingsstück: *Pervonta*, nach Kotzebue, mit eingelegten Gesängen von Rossini, Coccia, Guglielmi u. s. w. that in den letzten Tagen des Carnevals seine Schuldigkeit. Debütanten sahen wir in dieser Zeitfrist zwey: Herrn Schiman als Joseph, der als Neuling Aufmunterung erhielt, und Herrn Fries, welcher den Don Juan so darstellte, wie wir ihn nimmer wieder zu sehen wünschen.

Das *Theater in der Leopoldstadt* gab 1. *Die lustige Bäckerin*, eine Pantomime von Reinoldi, mit Musik von verschiedenen Meistern. 2. *Der Wunderdoktor*, und 3. *Idor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, beyde mit einer lobenswerthen Composition von Drechsler. 4. Ein Quodlibet: *Der Fasching in Wien*, mit Musik von Volkert. — Im

Josephstädter Theater ist, so zu sagen, das tägliche Brod ein Zauberspiel mit Tableaux unter dem ominösen Titel: *Seus, Mond, Pagat.* Hilf, was helfen kann. Ein Melodrama: *Das Felsenmädchen*, oder: *Die Unbekannte im Ardenner Walde*, ist uns schon wieder aus dem Gesichtskreise entschwunden. Von Herrn Gläsers zu diesen Piecen — abgeschriebener — Musik wollen wir lieber schweigen und hoffen, dass es ihm zum Selbstschaffen vielleicht mehr an Zeit, denn an Talent, Fleiss und Lust gebricht.

Concerte. Am 2ten Januar Hr. Weiss. Von seiner Composition waren: ein neues Quartett in G moll, und Variationen für Flöte, Oboe und Trompete. Wenn dieser Tonsetzer einmal anfangen wird, an Klarheit Gefallen zu finden, weniger zu Beethovisiren und den Culminationspunkt seines Studiums und Strebens in Schwierigkeiten zu suchen, so kann er noch Vorzügliches leisten. Herrn Moscheles Vortrag seines neuesten Pianoforteconcerts und der Gesang der Dem. Pfeiffer in einer Rossini'schen Arie, wurden nach Verdienst gewürdigt. — Am 16ten im Kärnthnerthoretheater, von der Gesellschaft adeliger Frauen zur bessern Verpflegung der Findlinge, eine Abendunterhaltung mit Deklamation, Gemälde-Darstellungen und folgenden Tonstücken: 1. Ouverture von Persuis, alla maniera italiana, worin die gran cassa bedeutende Geschäfte machte. 2. Ronde aus *Cenerentola*. 3. Arie von Generali. 4. Duett aus *Armida*. In allen drey Gesängen zeigte eine junge, hoffnungsvolle Dilettantin, Dem. *Catharina Canzi* herrliche Naturanlagen, eine vollendete Sängerin zu werden. Ein Stimmenumfang von mehr denn zwey Octaven, durchaus reine Intonation, Gleich-

heit der Töne, in der Höhe sowohl als in der Tiefe, eine seltene Beweglichkeit und Eleganz in ihren geschmackvollen Verzierungen verschaffen ihr ungetheilten Beyfall, den auch im Duette Hr. Jäger für seinen hinreissend schönen Vortrag reichlich erhielt. 5. Violinvariationen von Maurer, recht wacker ausgeführt von Hrn. Jansa. 6. Ouverture aus *Sofonisbe* von Paer, das bekannte Modell zum *Tancred*. 7. Chor aus Glucks *Alceste*. 8. Adagio und Variationen für die Flöte, gespielt von Herrn Sedlazeck. 9. Der 129ste Psalm, als vierstimmiger Chor gesetzt von Herrn Abbé Stadler. — Am 2ten Februar, im grossen Redoutensaale, das zweite Gesellschaftsconcert. Zum Anfang gab man Beethovens Sinfonia eroica in Es, ein leuchtender Stern, der alles nachfolgende verdunkelte und für alle Anwesende ein lang ersehnter Ohrenschmaus war. Ferner ein Duett für zwey Soprane von Rossini, ein Violinconcert von Kreutzer, ein vierstimmiger Hymnus von Preindl, worin sich die figurirten Solo's der concertirenden Flöte, Oboe und Trompete eben nicht sonderlich erfreulich auszeichneten; endlich zum Schluss Joseph Haydn's Sturmchor. — Am 9ten, in demselben Lokale, Hr. Kapellmeister Gyrowetz. Er führte aus seiner für Mayland geschriebenen Oper: *Il finto Stanislao* die Ouverture, ein Duett, und ein Sextett auf, die mit vielem Theatereffekt angelegt sind, und daher auch nur von diesem Standpunkte aus gehörig beurtheilt werden können. Der junge Schunke spielte ein Adagio und Rondo für Pianoforte von Ries. Seine grosse Fertigkeit verdient in der That Bewunderung; eine einzelne Rüge aber dem unbegrenzte Taktlosigkeit, wodurch die Zuhörer den Faden des Tonstücks aus den Augen verlieren, und das begleitende Orchester die Eintritte beynahe nur auf Gerathewohl errathen, oder vielmehr erschnappen muss. Eine Cavatine von Rossini, gesungen von Dem. Wranitzky, und Guitarrevariationen, gespielt von Hrn. Costa, waren angenehme Zugaben. — Am 27sten im Saale zum römischen Kaiser, der Violinist Hr. Jäll. Er spielte ein schönes Concert von Lafont, und eine selbst gesetzte Polonaise und gab Beweise eines fruchtbringenden Strebens nach wahrer Vervollkommnung in seiner Kunst. Herr Hradetzky blies auf dem Waldhorne ein Adagio und Hr. Jäger entzückte durch ein Liedchen und eine Arie die ganze Versammlung. Die einleitende Ouverture von Baron von Lannoy ist ein schöner Instrumentalsatz. Am 29sten Hr. Aloys Khayll, der geschätzte Virtuos auf der Flöte. Er spielte ein arrangirtes Concert von B. Romberg (H moll), ein Adagio auf der Flute d'amour und mit seinem Bruder Joseph ein von Herrn Moscheles für Oboe und Flöte gesetztes Duett. In jedem dieser Sätze feyerte er einen Triumph seiner Kunst, und erhielt die lohnendsten Beweise von Zufriedenheit und Anerkennung seiner Verdienste. Gesungen wurde von Herrn Siebert die Cavatine aus *Tancred*, und von seinen Töchterchen Clara, Catalanische Variationen, für ihr Alter befriedigend genug. Kluger wäre es freylich, die zarte Jugend einen anderen sichreren Weg zu führen. Eine Ouverture von Pechatscheck und ein Klavier-Rondo von Hahn, für 4 Hände, gespielt vom Autor und Fräulein Biller, wurden gut ausgeführt und beyfällig aufgenommen.

Leipzig. Die letzten Wochen waren, im Verhältnis zu dem, was ohnehin an öffentlicher Musik statt hatte, mehr als reichlich mit Extraconcerten gesegnet, und, wie man hört, wird der Seegen noch wachsen. Damit uns der Anzeigen, wie manchem Liebhaber der Zahlungen für Concerte nicht zu viel werden, und weil ich eben jetzt einigen wahrhaft Ausgezeichnete zu melden habe, gehe ich bey Zeiten dran, und bringe das Andere nach.

Mit dem wahrhaft Ausgezeichneten meyne ich aber das Orgelconcert, das der wandernde Hr. Böhner gab, ganz und gar nicht. Er hatte angekündigt, erstens im strengen, hernach im galanten Styl zu spielen und endlich, verschiedene Naturscenen zu Hervorbringung malerischer Effekte zu schildern. Vom Ersten hat der Ref. kaum etwas, ausser kleine Anwandlungen vernommen; im zweyten zeigte Hr. B. noch Reste seines Talents und seiner Kunst, wovon er ehemals zu viel versprach und auch schon leistete; zum dritten kam es gar nicht, denn da Hr. B. die Versammelten, ohngeachtet er nach den Zeitungen „präcise 11 Uhr" anfangen wollte, bis nach halb 12, in der kalten Kirche hatte auf seine hohe Ankunft warten lassen, so fror alles und ging, wie der Ref. auch. Ob nun Hr. B. die verschiedenen Naturscenen noch auch selber geschildert habe, wenn der Ref. nicht, bezweifelt es sehr.

Am 21sten Febr. gab Hr. W. A. Mozart,

jüngster Sohn des weltberühmten Meisters, kam vor seinem Tode geboren, ein Concert im Gewandhaussaale, der ganz voll war. Die hiesige politische Zeitung, die sonst von alle dem, was am Orte vorgeht, nicht leicht Kundschaft nimmt, hatte in einem eigenen Artikel ihn zu einem Concerte aufgefordert, wozu er doch hergekommen war, und im voraus versichert, dass der Geist seines Vaters auf ihm ruhe. Das Bedenkliche solcher Prophezeihungen zeigte sich auch hier. Geist ruhet gewiss auf diesem Künstler, aber ein, von dem seines Vaters ganz und gar verschiedener. Das gehet aus den Compositionen beyder, wenn man sie vergleicht, unverkennbar hervor; und schliesst man von der Art, wie der Vater für das Pianoforte schrieb, auf die Art, wie er es spielte, so ist auch das Spiel des Sohnes von dem des Vaters gänzlich verschieden, wie das auch in jetziger Zeit, wenigstens von reisenden Virtuosen, verlangt wird. Hr. M gab im ersten Theile nur Compositionen seines Vaters, was ihm Ref. zur Ehre rechnet; nämlich die Ouverture zur *Zauberflote*, die Scene und Arie: *Misera! Dove son?* die Dem. Mariane Wohlbrück, jüngere Tochter des hiesigen Theaterregisseurs, mit gemmder, wohlklingender Stimme und mit Sicherheit vortrug, freylich aber ohne in ihren Geist und Sinn einzudringen, was man auch billiger Weise, bey der Jugend der Sängerin und bey ihrem ersten Auftreten in einem Concerte, kaum verlangen konnte. Hr. M. spielte das vortreffliche Concert seines Vaters aus C dur, das gleich nach dessen Tode bey Breitkopf und Härtel gestochen worden ist, und das, wie wenigstens die ältesten Mitglieder des Orchesters behaupteten, vor dreyssig Jahren der grosse Mann hier selbst gespielt haben soll. (Er soll nach Behauptung derselben Herren den Saal fast leer gehabt, und nicht die Kosten herausgebracht haben. Kein Wunder! er stand zu hoch über seiner Zeit, als dass sie ihn hatte würdigen, ja nur fassen können!) Hr. M. spielte den ersten Satz gut, den zweyten etwas kalt, den dritten sehr brav; doch zeigte er, was er als Virtuos vermag, erst in seinen eigenen Compositionen, und eine gewisse Eigenheit seines Spiels that jener des Vaters hin und wieder Schaden. Hr. M. nämlich beschleunigt oder verzögert das Tempo in den Solo's unaufhörlich, und dermassen, dass man ihm nicht Unrecht thäte, behauptete man, nicht drey Takte nach einander blieben sich vollkommen gleich. Wie er das nun aber macht, so wird es von vielen gern gehört, da nämlich, wo die Composition darnach eingerichtet ist. Das war bey der, seinen eigenen Concerte der Fall, und bey den Variationen zum Schluss, ohne Begleitung, noch mehr; aber das Musik, die durch alle Stimmen gearbeitet, in allen Stimmen imitirend gesetzt — kurz, dass Compositionen, wie die seines Vaters, und besonders auch, wie jenes Concert, nicht so gespielt werden dürfen, das bedarf wohl keines Erweises. Keine Frage, dass Hr. M. dies so gut weiss, als der Ref. und andere Leute, auch schien er sich in jener Eigenheit hier zu mässigen; aber ist Einem einmal etwas zur Gewohnheit geworden, so gelustet das Fleisch wider den Geist und ihr thut nicht, was ihr wollt. In jenem seinem eigenen Concerte aber, das aus einem grossen, ernsten und kräftigen Allegro, und aus einem langen, heitern, vortrefflichen Rondo besteht, zeigte er sich als wahrhaft rühmenswürdiger Virtuos; und in den Variationen ohne Begleitung, womit er beschloss, gleichfalls. Diese gefielen aber weit weniger, wie dem Ref. scheint, besonders darum, weil das höchstemfache russische Thema von Noten über Noten, Figuren über Figuren, und sehr kunstlicher Arbeit fast ganz erstickt wurde. Sein Spiel ist sehr fertig, pecis und überall, auch im Schwierigsten, deutlich. Von Schwierigkeiten bezwingt er vieles, obschon er die Hexereyen und Spielereyen, womit jetzt manche Klavierspieler imponiren, nicht zeigt, vielleicht mehr, weil er nicht will, als weil er nicht kann. Ein besonderer Vorzug seines Spiels ist der nette und runde Anschlag, durch den er vorzüglich alles so deutlich und auch so wohlklingend hervorgehen lässt. Im Ausdruck ist sein Spiel mannigfaltig und anziehend. Da war denn auch der Beyfall einstimmig und am rauschendsten, wo Hr. M. die hier gerühmten Vorzüge am meisten zeigte, nämlich in dem Concerte von seiner Composition. Personen, die ihn persönlich kennen gelernt haben, rühmen ihn auch als einen gebildeten, einfachen und bescheidenen Mann. Um so weniger wird es ihm auch an andern Orten an der ausgezeichneten Theilnahme fehlen, die er hier gefunden hat.

Am 6ten März führte der hiesige Musikdirektor, Hr. Friedrich Schneider, seine Composition des Apolleben Oratoriums *Das Weltgericht*,

zum ersten Male in demselben Locale auf. Indem der Ref. sich rüstete, darüber seine Gedanken aufzuschreiben, erhielt er von der Redact. dieser Zeitung die Nachricht, Hr. Hofr. Rochlitz werde einen ausführlichen, mit seinem Namen unterzeichneten Aufsatz über jenen Gegenstand in diesen Blättern liefern. Billig und gern tritt der Ref. zurück vor einem Manne, den er ehrt und der seine Kennerschaft in einer langen Reihe von Jahren thätig bewiesen hat. Er thut das um so lieber, da sich voraussetzen läßt, Hr. R. werde sich durch Humanität und persönlichen Antheil an dem verstorbenen Dichter und an dem Componisten in seiner Unparteylichkeit nicht stören lassen. Deswegen mag es genug seyn, hier die Stimme des grössern musikalischen Publikums, so weit sie der Ref. hat erfahren können, und welche zu erfahren, Hr. R. wahrscheinlich wenige Gelegenheit hat, über das Gedicht und die Musik anzuführen. Das Gedicht wurde von Vielen nicht recht verstanden; das mag mehr an ihnen, als an diesem liegen; und nun, nachdem sie sich erst mehr damit bekannt gemacht haben, wird es wohl nicht mehr der Fall seyn. Für die Musik ist das Gedicht in einzelnen Stücken, besonders im dritten Akt, vortheilhaft; im Ganzen aber wenigstens darum nicht, weil es gar zu viele Chöre hat und auch verschiedene Wiederholungen. Die Musik fand allgemeinen Beyfall, und in nicht wenigen Hauptstücken war dieser Beyfall so gross, als ihn hochstehen ein Werk dieser Gattung hier gefunden hat. Ueberall hörte man nur Lob; von Tadel aber gar nichts, ausser es möchten der Chöre und der rauschenden Musikstücke, wenigstens für den Saal, nicht so viele seyn, wofür aber der Componist nicht kann; und dieser möchte des Fugenwesens nicht zu viel gemacht, und in den Solostücken, wo die Erfindung der Melodieen entschiede, das, wenn auch Gute, doch Gewohnte, mehr vermieden haben. Die Ausführung war vortrefflich, und Jedermann freuete sich über die regsame Theilnahme so vieler mitwirkenden Personen an dem ausgezeichneten Werke und an seinem achtungswürdigen Componisten. Wenn er uns nicht viel mehr Billets ausgegeben hätte, als Zuhörer ohne grosse Beschwerde und Störung im Locale gegenwärtig seyn konnten! Wie es heisst, hat man Herrn Schneider aufgefordert, dieses Oratorium noch einmal und in einer Kirche zu geben; da würde sich Mehres wahrscheinlich noch schöner ausnehmen. Die hiesige politische Zeitung, die, wie wir oben bemerkt haben, für Herrn Mosael einen starken Anlauf genommen hatte, war bey Gelegenheit des Weeks eines Dichters, der sogar auch als Mitglied des Magistrats sich in böser Zeit beträchtliche Verdienste um die Stadt erworben hatte, und eines Musikers, dem wir in vielerley Rücksichten Dank schuldig sind, nicht aus ihrer Gewohnheit geschritten: sie hatte keine Notiz davon genommen.

Am 11ten März gab Mad. Muller, die Wittwe des vormals hier als Cantor an der Thomasschule angestellt gewesenen Aug. Eberh. Muller, der vor Jahr und Tag als Grossherzogl. Kapellmeister in Weimar verstorben ist, ein Concert, das ebenfalls anständig unterstützt wurde. Mad. Muller spielte eines der besten Klavierconcerte ihres Mannes, eines der schönsten von Mozart, das hier wenig bekannt ist, und eines der schwersten Capricen des ersteren. Es ist ehedem, wo Mad. Muller oft in den hiesigen Concerten auftrat, ihr sicheres, reinliches, fertiges und rundes Spiel mehrmals und mit vollem Recht, gerühmt worden. Es hat sich seitdem nichts geändert, nur dass Mad. M. im Anfange ein wenig ängstlich schien. Sie fand den verdienten Beyfall bey allen Anwesenden. Sie lebt, unterstützt von einer Pension des Grossherzogs von Weimar, jetzt wieder unter uns und wir wünschen, dass sie noch auch zuweilen im Abonnementsconcerte auftreten möge. Zwar hat dies Concert an Klavierspielern eher Ueberfluss, als Mangel; aber jeder gute Spieler hat doch sein Eigenes, und durch sie werden wir hoffentlich auch öfter Mozartsche Concerte hören, die sie ehemals so vorzüglich vorgetragen haben soll, und die andere Virtuosen bey Seite gelegt zu haben scheinen, wahrscheinlich weil sie ihnen zu leicht sind, oder weil sie, wie man sich wunderlicherweise einredet, die Hände nicht füllen.

Wismar, im März 1820. Seit meinen letzten Nachrichten über die hiesigen Kunstbestrebungen hat unser Gesangverein die regelmässigen wöchentlichen Zusammenkünfte ununterbrochen gehalten und durch Uebung mehrere Motetten, Arien und Chöre von Schicht, Homilius, Hiller, Häsler, Wolff, J. A. P. Schulz, Reichardt, Weigl, M. v. Weber u. a. einen Messe von Fr. Schneider, eines Salve Regina von Rovelli, zweyer

Digitized by Google

andern von A. F. Häser und anderer geistlichen Musikstücke, die bisherigen Zwecke weiter verfolgt. Am 17ten Jan. d. J. trat derselbe zum Besten der hiesigen Armen zu einem öffentlichen Concert im grossen Saale des hiesigen Rathhauses zusammen, in welchem folgende Stücke vorgetragen wurden: 1ste Abtheilung: Hymne von J. A. P. Schulz: *Vor dir o Ewiger*; Arie von Haydn: *Rollend in schäumenden Wellen*; Motette von Schicht: *Jesus meine Zuversicht*. 2te Abtheilung. Recitativ und Arie aus *Achilles* von Paer: *O fühl es, was mich spornt*; zwey Canons für drey Altstimmen von Ferrari; Arie aus *Titus* von Mozart: *Deh, per questo istante solo*; Gothe's *Kleine Blumen, kleine Blätter*, für vier Männerstimmen von Blum. 3te Abtheilung: Der 130ste Psalm für zwey Soprane und Chor von Abbé Stadler; Terzett von G. W. Kieser, *Salve Regina* von Häse, No. 1. Der von mehr als 300 Zuhörern gefüllte Saal zeugte von der allgemeinen Theilnahme an dem aufblühenden Institute. Von dem Ertrage wurden die bey der diesjährigen grossen Kälte nothleidenden Armen durch Feuerungsmaterialien sehr erfreulich unterstützt. Ein Musikfest seltnerer Art ward am 26sten Febr. begangen. Auf diesen Tag fiel nämlich die funfzigjährige Amtsjubelfeyer des hiesigen Organisten an St. Georg und St. Jacob, Herrn Parow. Wenn ein reiner Charakter, eine unermüdete, mit Uneigennützigkeit und Bescheidenheit verbundene Pflichtthätigkeit, bey Tüchtigkeit und Verdienst, und Gefühl für das Rechte, Gute und Schöne, allgemeine Achtung und Liebe erwerben sollen; so ist dieser Greis derselben in vollem Maasse würdig. Die Theilnahme an seinem Feste war daher auch in der ganzen Stadt allgemein. Am Morgen des gedachten Tages begab sich eine Deputation von mehreren seiner Schüler und Schülerinnen zu ihm, um ihn in ihrem, und im Namen einer noch grössern Anzahl von ihm in der Musik Unterwiesenen, zu dem erlebten Ehrentage Glück zu wünschen und die Geschenke der Liebe und Verehrung zu überbringen. Des Mittags versammelte sich eine Männergesellschaft von 100 Personen im Saale des Gasthofes zur Stadt Hamburg zu einem Gastmale, zu welchem Herr Parow eingeladen war. Vor demselben ward dem Jubelgreise seine durch grossherzogl. Gnade erfolgte Ernennung zum Professor der Musik bekannt gemacht und das deswegen erlassene Rescript verlesen. Bey Tische überreichten die Vorsteher der Kirche von St. Georg und St. Jacob demselben einen schönen silbernen gravirten Pokal; auch wurden mehre Gedichte vertheilt. Nach dem frohen Mahle begab sich die Gesellschaft in den Saal der Versammlungen des Gesangvereins, der schon von den Damen fast gefüllt war. Einige derselben, Schülerinnen des Jubelgreises, empfingen ihn beym Eingange bekränzend, und nachdem derselbe unter einer kleinen Anrede auf den ihm bestimmten Ehrenplatz geführt worden war, begann eine für diese Gelegenheit hier gedichtete und componirte Motette. Hierauf folgte ein gleichfalls zu diesem Tage von Herrn Clasing in Hamburg componirtes Terzett, und dann die Motette von Schicht: *Nach einer Prüfung kurzer Tage*. Das Ganze wurde in heiterer Geselligkeit beschlossen.

Ausser diesen von hiesigen Liebhabern veranstalteten Musikleistungen hörten wir noch die in mehren Blättern unter dem Namen Francesco Rosa rühmlich erwähnte Guitarrespielerin, und bewunderten ihre allerdings bedeutende Fertigkeit, mit dem Bedauern, die viele Mühe zur Erlangung derselben an ein für Concerte so undankbares Instrument gewandt zu sehen.

Kurze Anzeigen.

Fantasie sur la cavatine de l'Opera Tancred, pour le Pianoforte et Clarinette ou Violon, comp. par Chrétien Rummel. à Moyence, chez B. Schott fils. (Preis, 2 Guld. 24 Kr.)

Nur gewandten und fertigen Spielern ist dieses Werk, welches sich eben so vortheilhaft in Neuheit der Erfindung, als Reinheit des Satzes auszeichnet, zu empfehlen. Rec. gesteht zwar, dass er, da der Titel wieder einmal etwas variirtes aus dem *Tancred* ankündigte, die Composition mit einigem Vorurtheile zur Hand nahm, allein er ward auf eine angenehme Art getäuscht und lässt dem Tonsetzer mit Vergnügen die Gerechtigkeit widerfahren, dass wohl nur von wenigen das bekannte und beliebte Thema aus dem *Tancred* auf eine so geniale und gediegene Weise behandelt seyn dürfte, als von ihm.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. **No. 14.** 1820.

Musikalisches Allerley aus Paris, von den Monaten December 1819 und Januar und Februar 1820.

Ein Herr Schlard hat bewiesen, dass er wohl den Namen, aber nicht die That (nämlich die neue Deutschen) hat. Er ist einer von den jungen Leuten, welche man in dem hiesigen Conservatorium die Composition nach Regeln, das heisst, auf den Fugen abzählen gelehrt und dann drey oder vier Jahre nach Italien geschickt hat, gleich Handwerksburschen, die auf die Wanderung gehen müssen, ehe ihnen in ihrer Heimath das Meister- und Bürgerrecht zugestanden wird. Selbst in Frankreich erhebt sich eine laute und allgemeine Stimme gegen diese musikalisch-prunkende Noth- und Notenanstalt, wo die Schüler hundertes Papier beschreiben müssen, wie Zuchthäuge in den Arbeitshäusern Strümpfe stricken, das heisst, nicht getrieben aus innerer Ueberströmung einer wie Lava sich ergiessenden Begeisterung, sondern, weil doch junge Leute etwas lernen müssen. Ein Handwerk könnte es freylich auch thun; aber es ist doch schmeichelhafter, den Namen seines Kindes auf den Comödienzetteln, als auf Schuster- oder Schneiderschildern zu lesen! In der That haben auch die Zöglinge, oder ich möchte lieber sagen, die Zuchtlinge der königlichen Musikschule seit einigen Jahren in so ungemeiner Menge auf dem Theater Feydeau vernehmen lassen, dass den älteren Componisten darüber im eigentlichen Verstande der Weg versperrt worden ist. Hr. Schlard hat einen andern Weg, das heisst, den über das italienische Theater eingeschlagen und hier eine bereits von ihm in Italien gesetzte und, seiner Angabe nach, hundertmal in Neapel aufgeführte Oper, *Casa da vendere*, vorstellen lassen. Der Text ist die italienische Uebersetzung der bekannten Dalayracschen Oper *Maison à vendre*, welche in Deutschland, wenn ich nicht irre, in zwey verschiedenen Uebersetzungen als Lustspiel aufgeführt wird. Das gelungene Wagstück Garcia's, den allerherbsten *Calisto* Boieldieu's von neuem zu componiren, ist ohnstreitig Veranlassung gewesen, dass Herrn Schlard das seinige misslungen ist; unter seinen Händen ist die Dalayracsche Musik, welche letzterer, wie jedermann weiss, ein Meisterstück in der leichten, aber nichts destoweniger originellen Gattung ist, zu einem so argen Notenwerke geworden, dass selbst alle hiesigen Journalisten einen Anstoss daran genommen haben, und das will doch viel sagen.

Von mehrern deutschen Musikkennern, die nach Paris gekommen sind, und welche mir ihr Urtheil über den hiesigen Oberbläser Vogt in der musikal. Zeitung gelesen hatten, ist mir, nachdem eben diese Musikkenner den benannten Künstler das Ouverturen-Solo in der Grétry'schen *Caravane von Cairo* haben blasen hören, der Vorwurf einer offenbaren Partheylichkeit zu Gunsten des letztern gemacht worden. Ich finde mich dadurch zu der Erklärung veranlasst, dass die Achtung, mit welcher ich von diesem Künstler gesprochen habe, nur als Resultat seines Vortrags der Kreichelschen Quintette zu betrachten ist, sich keineswegs aber auf andere öffentliche Leistungen desselben beziehen soll, am wenigsten auf jenes Solo, welches von Herrn Vogt gepfiffen, in der That zu einem Hautbois-Solo, das heisst, zu einem hochhölzernen wird. Uebrigens darf es sich Herr Vogt nur vor dem Publicum der hiesigen grossen Oper, das heisst, vor Leuten, auf welche die letzte Hälfte des bekannten Spruchs: Sie haben Augen und sehen nicht, und Ohren und hören nicht, vorzugsweise anzuwenden ist, erlauben, in einer Cadenz folgende originelle Passagen anzubringen:

Zu seiner, freylich nicht künstlerischen, aber doch menschlichen Entschuldigung möge dienen, dass die *Caravane von Cairo* ein tausendmal abgeleyerter Lückenbüsser ist, den nur leere Bänke mit anschen (denn die aus dreyssig Mann bestehende Klatscherbande unter dem Kronleuchter ist als ästhetisch und finanziell-todt zu betrachten), und dass diese Opee nur darum gegeben wird, weil doch jede Sache, also auch ein Ballet, mit etwas anfangen muss. Aber warum tritt Herr Vogt dies Solo nicht seinem Secundus ab?

Unter vielen andern künstlerischen und bürgerlichen Charakterzügen, welche die französische Nation mit der griechischen gemein hat und wegen welcher man sie die Griechen von der umgekehrten Seite nennen könnte, steht die Eigenthümlichkeit derselben oben an, dass das Wort Musik bey ihnen nicht sowohl diese Kunst selbst anzeigt, sondern vielmehr, wie bey den Griechen, besonders auch Tanz bedeutet. Der Tanz ist so gewiss die eigentliche Nationalmusik der Franzosen, dass das französische Nationaltheater, das heisst, die grosse Oper, von Stunde an geschlossen werden müsste, wo man auf demselben die Ballette abschaffen würde.

Zu den musikalischen Sonderbarkeiten muss es gezählt werden, dass bis jetzt (Ende Februars) noch nicht ein einziges, besonders öffentliches Concert (die verschiedenen Liebhaberconcerte und hier aus doppelterm Grunde für nichts zu rechnen) gegeben worden ist. Eine sogenannte *Soirée musicale* hat zwar statt gefunden, aber dergleichen sind meistens Brandschatzungen unter amicos, wo der Concertgeber, ein sogenannter Professeur de manque, seinen Scholaren und deren Bekannten und Freunden eine freywillige Beysteuer abzwingt und bey welchen jedermann leer ausgeht, ausgenommen die Tasche des Professeurs. Was die besagte *Soirée* betrifft, so hat diese eine Ausnahme von der Regel gemacht. Denn ob ihr gleich jener Charakter der milden Beysteuer im allgemeinen nur zu Theil ward, so hat dies Concert doch einige sehr interessante Einzelnheiten dargeboten. Unter diesen liess sich zuvörderst das Local bemerken. Die äussern Umgebungen thun in Paris viel, ein Melancholikus würde sagen, alles, und folglich hatte der Professeur (Hr. Ferrenc) ein Orchester bey einem dem hiesigen Instrumentenmacher (Pape mit Namen, einem Deutschen, wenn ich nicht irre) aufgeschlagen; denn diese Leute müssen in Paris wie die Fürsten wohnen, wenn sie nicht als Bettler sterben wollen. Unter den Künstlern, die sich hören liessen, stand unstreitig der junge Herz oben an. Er spielte ein selbstgesetztes Fortepianoconcert. Dieser junge, jetzt kaum siebenzehnjährige Künstler, dessen ich in der musik. Zeitung schon zu wiederholten Malen Erwähnung gethan habe, ist eine so seltsame Erscheinung in der musikalischen Welt, dass ich vielleicht nächstens in einem besondern Artikel von demselben ausführlicher reden werde. Nur soviel möge hier im voraus gesagt werden, dass das Genie dieses seltenen Knaben, welchen ich bisher nur in seinem höchst genialen und doch höchst besonnenen und klaren Vortrage auf dem Fortepiano zu bewundern Gelegenheit gehabt hatte, sich auch durch das besagte Concert, welches ein wirkliches Musterstück an Fülle, Kraft und Originalität, obgleich, wie natürlich, nicht ohne Verstösse und Incorrectheiten in der äussern Form und innern künstlerischen Intention ist, auf eine merkwürdige Weise kundgethan hat. Neben Herrn Herz hat sich eine Demoiselle Leroux mit der bekannten grossen Arie aus dem *Concert interrompu* von Berton, sehr zu ihrem Vortheile ausgezeichnet. Diese junge Sängerin ist aus der Provinz gebürtig und dort von ihrem Vater, einem Musiker von Profession, gebildet worden. Dem. Leroux ist, wie man es im französischen zu nennen pflegt, eine vollkommene Musicienne, das heisst, sie singt und spielt auf Harfe und Fortepiano alles und jedes vom Blatte, und besitzt übrigens alle die materiellen Talente, welche durch mechanisches Studium erlangt werden können. Wenn diese Künstlerin, trotz aller der genannten Vorzüge, selten rührt, sondern immer nur in Bewunderung setzt; so liegt die Schuld daran, dass — sie eine Französin ist. Auf deutschem oder italienischem Grund und Boden gebauen, würde dieses junge Frauenzimmer statt der plastisch-grandiosen Manier, in der sie jetzt das Unmögliche — für das Gehör des Publicums leistet, die romantisch-gemüthvolle bekommen haben, die, obgleich schwächer als jene, doch weiter als sie, nämlich in das Herz dringt. Welch

ein Unterschied zwischen jenen beyden Manieren ist, davon hat Dem. Leroux an dem besagten Abende einen Beweis abgelegt: ihr ist es gelungen, mit der erwähnten Arie, in welcher der blos materielle Vortrag sehr am rechten Platze stand, viele Wirkung hervorzubringen; dagegen hat die von ihr gesungene bekannte Scene aus dem *Opfer Abrahams* von Cimarosa allgemein kalt gelassen. Mit letzterem Musikstücke gelang es vor einigen Jahren der Madame Dickenso, damaliger ersten Sängerin der italienischen Oper, deren vortreffliche Methode nicht im Stande war, in den Augen der Pariser für die schwache, etwas heisere Stimme dieser Sängerin zu entschädigen, einen allgemeinen, ja ungestümen Beyfall einzuernten. (Im Vorbeygehen fordere ich alle deutsche Sängerinnen auf, sich jener Arie als eines Probiersteins ihrer selbst zu bedienen, ob sie singen, oder blos Colocaturen machen können). Uebrigens ist es wirklich lächerlich, dass Dem. Leroux genöthigt gewesen ist, sich zum Scheine unter die Schulerinnen des Conservatoriums aufnehmen zu lassen, als, von der die dortigen Professoren lernen könnten! Aber so will es nun einmal das Vorurtheil des grossen Haufens: wer nicht einige Jahre auf den Bänken der königl. Musikschule das Solfège de Rudolphe im Schlafe hat ableyern lernen, auf den wird nicht gehört, und klänge seine Stimme so laut, wie diejenige der Madame Branchu. (Ich sass einst im italienischen Theater neben einem älteren Pariser, dessen ganzes Wesen zu erkennen gab, dass er nie ander Wasser, als das aus der Seine getrunken hatte. Als Madame Catalani die bekannten Rodeschen Geigenvariationen mit dem Munde gespielt hatte, sagte der Mann mit der unschuldigsten Miene von der Welt: „C'est dommage qu'elle n'ait pas perfectionné son talent au Conservatoire.") Hr. Baudiot, Solo-Violoncellist der königl. Kapelle und Lehrer an der königl. Musikschule, hat ein Violoncellconcert gespielt. Diesen Künstler wird für den ersten aller jetzt lebenden französischen Violoncellspieler gehalten; ich glaube, eine Violoncellsäge (nachdem eine solche etwa erfunden seyn möchte), an dessen Stelle gesetzt, würde gerade dieselbe Wirkung hervorbringen, das heisst, gar keine. Niedlich ist Hrn. Baudiot's Spiel, oder vielmehr, es ist ein artiges Spielwerk; aber nie ist mir ein Auf- und Abstreichen eines Fiedelbogens lebloser vorgekommen, als das dieses Künstlers. Kälte im Vortrage schliesst immer noch das Feuer nicht von sich aus, wie der Eisberg Hekla die brennendste Lava ausströmt, aber was todt ist, taugt zu gar nichts, als bey Seite geschafft zu werden. Das soll denn auch mit dem Herrn Baudiot insofern geschehen, als ich dessen nie wieder in diesen Blättern erwähnen werde. Um endlich auch ein Wort von dem Concertgeber selbst zu sagen, so ist Herr Farrenc ein Flötenist, und zwar ein wahrhaft wüthender Ajax auf seinem Instrumente. Virtuosität steckt dahinter, das ist nicht zu läugnen, aber in dem Sinne, wie der Springer Mahnt über Bedienten, Pferde, Kutsche und Wagen wegspringt und dann, fest wie Bley auf beyden Beinen stehend, zeigt, dass er den Hals nicht gebrochen hat.

Die *Revue encyclopédique* (August, 1819) hat meinen bisherigen Mittheilungen in der musikal. Zeitung die Ehre angethan, einen sehr langen und breiten Auszug aus denselben mitzutheilen. Der Verf., Hr. Lambey aus Metz, ist dabey in doppeltem Sinne französisch verfahren, das heisst, einmal, ohne alle Sprachkenntniss, denn er lässt mich Urtheile fällen, an die ich im Leben nicht gedacht habe (wie z. B., dass der jüngere Behrer ein schlechter Violoncellist sey, und dass Mad. Catalani nur im Vortrage deutscher Singmusik hervorrage), dann, weil er des wahrhaft bewundrungswürdig-unschuldigen Glaubens ist, dass es in der Musik keine andere Meynung geben könne, als die des Hrn. Lambey aus Metz.

Es scheint ausgemacht zu seyn, dass die Franzosen, wenigstens die Pariser, in der Musik unterrichtet werden sollen, wie man den Papegayen das Sprechen beybringt. Ein Hr. Gahn kündigt eine *Stenographie musicale* an und verheisst dabey, Zöglinge von jedem Geschlechte und jedem Alter in Umzehn das Lesen und Transponiren der Noten in alle Schlüssel zu lehren. Noten lesen (lire la musique) heisst im französischen vom Blatte singen, eine Kunst, auf deren Erlernung wir ehemals in Deutschland eben so viele Jahre zugebracht haben, als Herr Gahn Monate verlangt, nämlich drey. Aber auch Musik niederzuschreiben (écrire la musique) das heisst, gehörte Sätze durch Noten darzustellen, will Herr Gahn seine Schüler in eben so kurzer Zeit lehren. Es lebe die musikalische Geschwindschreibekunst des Hrn. Gahn! In England sind bekanntlich Revolutionen über die Erfindung von Fa-

Digitized by Google

heitsmaschinen ausgebrochen, weil durch sie den menschlichen Händen Abbruch geschieht. Sollte nicht, was den Gliedmassen der Menschen recht ist, auch ihrem Geiste billig seyn? Daher möchte wohl noch einstens zu Gunsten der gewöhnlichen Lehrmethode allen dergleichen musikalischen Würfelmaschinen ein allgemeiner Vertilgungskrieg erklärt werden. Uebrigens ist es doch wohl eine unbestrittene Wahrheit, dass der Zeitpunkt, wo man die Kunst zu lehren beginnt, gerade den ersten Augenblick ihres Verfalls bezeichnet: als Aristoteles Vorschriften zur Verfertigung der Tragödien ertheilte, waren schon langst keine Dichter mehr vorhanden, die deren hätten schaffen können; eben so sind die älteren grossen Componisten Italiens in keiner Musikanstalt gebildet worden und die neueren, welche Zöglinge der italienischen Conservatorien sind, haben, so vortrefflich auch ihre Werke seyn mögen, den beginnenden Verfall der Musik in ihrem Lande nicht verhindern können. Deutschland endlich, ein Land, auf welches selbst Italien mit Neid herabsieht, hat seine in jeder Gattung der Musik sich auszeichnenden Componisten und Instrumentalisten aus keiner Musikanstalt erhalten. Wollen kann übrigens die Sucht, aus der Musik eine eben so gänge und gebe Geistesspeise zu machen, als das tägliche Brod eine leibliche ist, anders führen, als zur wirklichen Stänkerung an derselben? Das berüchtigte *Toujours perdrix*, möchte nicht allein auf schöne Weibee, sondern auch auf die Musik angewandt werden. Wo sollen endlich auch noch die Zuhörer herkommen, wenn alle Menschen selbst Musiker werden wollen? Was übrigens Hrn Calm anbetrifft, der mir zu dieser Ausschweifung Veranlassung gegeben hat, so bedient sich derselbe, wie es heisst, bey seinem Singunterrichte weder eines musikalischen Instruments, noch der menschlichen Stimme, sondern einer Vorrichtung, die er *Melopleat* nennt: dies ist eine Maschine, auf welcher eine Art dünner Stange (*baguette*) angebracht ist, deren horizontale Bewegungen den Schülern die Bewegung anzeigen, welche ihre Stimme machen müssen, um diesen oder jenen Ton anzugeben. He. Calm hat in einer eigenen Brochüre seine neue Theorie des Singunterrichts dem Publicum vor Augen gelegt. Ich werde in einer meiner nächsten Finsedungen auf diesen Gegenstand wieder zurückkommen.

Hr. Cherubini lässt eine Auswahl seiner vorzüglichsten Kirchencompositionen in einzelnen Lieferungen stechen. Die erste, welche bereits erschienen ist, enthält ein *Kyrie pacis* für den Bass und ein *Pater noster* für vier Stimmen.

Man spricht von einer in England neuverbesserten Harfe, der ihr Erfinder den Namen *Patent Dital Harp* gegeben hat. Die wichtigste der mit derselben vorgenommenen Verbesserungen besteht, wie sich auch aus dem Namen der Harfe ergibt, darin, dass die halben Töne nicht, wie bey den Pedalharfen, durch die Füsse, sondern durch eine Bewegung der Finger hervorgebracht werden. Worin der neue Mechanismus besteht, habe ich nicht erfahren können; nur so viel sagt man, dass die *Digitalharfe* (so muss, dünkt mich, der von dem englischen Instrumentenmacher begangene Schnitzer verbessert werden, da *ditat* weder englisch noch lateinisch ist), obgleich kaum ein Drittheil so gross, wie die grosse Pedalharfe, dieser dennoch weder an Stärke des Tons, noch an Leichtigkeit der Handhabung des Mechanismus das Geringste nachgeben, auch im Ganzen ausnehmend leicht zu spielen seyn soll. Der Preis dieser Harfen mit einem eleganten Futterale ist von 16 bis zu 20 Guineen, also bedeutend geringer, als der gewöhnlichen. Der Künstler heisst Light und wohnt in London, Nr. 8. Foley-Place, Cavendish-Square.

Einen der Einwürfe, welche obenerwähnter Hr. Lambry aus Metz gegen den Tadel verborgt, welchen ich mir gegen manche der neuesten französischen Theatercompositionen erlaubt habe, nimmt derselbe aus dem Umstande her, dass diese Compositionen auf allen deutschen Theatern aufgeführt werden. Diese Art von argumentum ad hominem, dessen fehlerhafte Schlussfolge mein Patriotismus mir freylich mit Stillschweigen zu übergehen gebietet, dessen Scheingrund aber mich erröthen lässt, würde mir hier Veranlassung zu einer Reihe von Bemerkungen über die wenige Aufmunterung geben, welche den Componisten in Deutschland zu Theil wird, wenn ich nicht im voraus wüsste, dass dergleichen Aeusserungen völlig nutzlos sind und wie Spreu vom Winde verweht werden. Doch kann ich mich nicht enthalten, ein einziges Mittel, dessen Ausführung sich gar keine unmittelbare Schwierigkeit entgegen setzt, in Vorschlag zu bringen: man nehme den Dichtern und Componisten einen Theil der

jedermaligen Einnahme von den Aufführungen ihrer Werke durch alle deutsche Staaten? und augenblicklich wird das den Deutschen innewohnende Genie für dramatische Composition anfangen, die herrlichsten Früchte zu tragen. Ich weiss im voraus, dass mein Vorschlag von niemanden beobachtet, aufs höchste für unausführbar erklärt werden wird, denn es scheint die Bestimmung der Deutschen zu seyn, die nützlichen Anstalten der Franzosen unbeachtet zu lassen und nur die Narrentheidungen derselben nachzumachen, ich weiss ferner, dass die, welche hier helfen könnten, statt zur Verherrlichung des deutschen musikalischen Genies einige nothwendige, aber durchaus nicht mühsame gegenseitige Vorkehrungen zu treffen, die Sache der deutschen Theaterdichter und dramatischen Componisten den alten gewöhnten Weg gehen lassen und vor wie nach gleichgültig mit ansehen werden, dass der musikalische Geschmack durch die französischen Afterconponimen immer mehr verderbt werde

Was eigentlich die wahren öffentlichen Musikaufführungen, das heisst, die auf offentlicher Strasse veranstaltet werden, in Paris bedeuten, davon können sich meine deutschen Leser keinen Begriff machen, sie mussten denn nicht allein Ohren-, sondern auch Augenzeugen derselben gewesen seyn Für diejenigen, welche weder in dem einen, noch in dem andern Falle gewesen sind, mage hier eine kurze Beschreibung dieser unbohrenden Concerte, die sich wahrlich nicht selten mit den uneigentlich-öffentlichen, das heisst, denjenigen, die in verschlossenen Gebäuden gegeben worden, messen können. Materieller Luxus ist hier der nothwendige Begleiter aller und jeder Kunstleistung selbst der schmutzigste aller Savoyarden-Jungen, dem nie Wasser auf seinen Leib kommt, als das, was aus den Wolken auf ihn herabfällt, muss seine verstimmte Leyer mit einem glänzenden Bande aufschmücken, wenn er am Tage so viel verdienen will, dass er sich am Abende ein vierpfündiges Brod kaufen kann. Ist es daher zu verwundern, dass die Sängerin eines solchen, diesen Winter hier sehr besuchten und beliebten Strassenconcerts mit einem Kaschemirschawl und einem Rosatfarbenen Hute einhergeht, dass der Solosänger einen feinen, langen, mit seidenen Watten gefütterten Ueberrock trägt, dass der erste Geiger sein Instrument unter einem Carrick von Sedaner Tuch mit sechs doppelten Kragen versteckt und dass endlich selbst der Handlanger, der die Bagage der Truppe schleppen muss, jeden Morgen einen reinen falschen Hemdenkragen umhestet? Der Violoncellist allein, ein Kautz, den ich in Gedanken den Bohrer der Strassenecken zu nennen pflege, ist ein Bild aller und jeder Unsauberkeit, wahrscheinlich, weil der Blick in die Tiefe seines Genie ihm alle Aufmerksamkeit auf die Oberfläche seines Körpers unmöglich macht. Hat sich der Trupp einen passlichen Ort ausgewählt (welches gewöhnlich ein enlde-sac ist, um vor den Wagen in Sicherheit zu seyn), so breitet der Handlanger die Decke aus (nicht selten einen recht hübsch gewirkten Teppich), setzt ein halb Dutzend Lichter darauf (nach Befinden der Umstände auch noch mehr) und stellt die kleinen Papiermachételler daneben, welche dann bestimmt sind, die vom Publicum hingeworfenen Sous in sich aufzunehmen Während derselben Zeit ist der erste Geiger damit beschäftigt gewesen, einen Kreis zu schliessen So gross letzterer auch immer seyn möge; so zeigt sich das Schicklichkeits-Gefühl, dem auch der gemeinste Pariser huldigt, wirksam genug, dass keiner von den Umstehenden sich vorzudrängen unterfängt Nun wird gestimmt; die Dame räuspert sich, nimmt eine edle Stellung an und blickt nebenbey im Kreise noch irgend einem männlichen Individuo herum, aus dessen Anzuge sie etwa auf die Möglichkeit einer augenblicklichen oder auch, nach Befinden der Umstände, einer längeren Bekanntschaft schliessen kann An diesen richtet sie dann die Gesangsstärke, die sie im Laufe des Concerts vorträgt Endlich beginnt das Spiel; der gellende Schall der Kupfersous, welche, je nachdem der Vortrag der Virtuosen die Zuhörer befriedigt, von diesen der weiten Entfernung wegen nicht auf den Teppich, sondern mitunter auf die Steine geworfen werden, accompagnirt, in den Ohren der Musiker besonders recht angenehm, dann Kommt das erste Stück, welches stets ein Singstück ist, zu Ende, als die Sängerin auf die Sousjagd ausgeht, das heisst, die Sous aufsucht, die nicht etwa auf der Erde liegen (denn dir und ihr gewiss genug), sondern die den Zuhörern noch in der Tasche stecken. Nebenbey knupft sie, wenn es rathsam zu seyn scheint, eine Unterhandlung mit dem obenbezeichneten Individuo an. Während der Zeit ist von den Musikern ein Instrumentalstück vorgetragen und dies,

Digitized by Google

wie gewöhnlich, vom ersten Geiger mit einem, den Werth desselben auseinandersetzenden, sehr pomphaft klingenden Prologe begonnen worden. So geht denn das Concert, je nachdem sich das Publicum entweder freygebig oder karg bewiesen hat, seinen längeren oder kürzeren Weg bis ans Ende fort. Das Merkwürdigste dabey ist die feyerliche Stille, mit welcher die Zuschauer auf die Töne derselben horchen, die Decanz, deren sich hier selbst die öffentlichen Frauenzimmer nebst Consorten unterwerfen und die Willigkeit, mit welcher auch das ärmste Mütterchen, ihren Schwefelhölzchen- und Schwammkram vor sich tragend, ihren Sou beysteuert. Auch das äussere Ansehen dieser Strassenmusiker gewährt einen interessant-phantastischen Anblick: die Stille der umstehenden Menge, die mit dem Geräusche des übrigen Theils der Gasse einen auffallenden Gegensatz bildet, die flammenden Lichter, die dem Publicum durch die Beine schimmern und endlich die oft recht sehr verdienstvollen Leistungen dieser Strassenvirtuosen, aller dieses zusammengenommen macht, dass der Musikkenner hier oft mehrere Vergnügen geniesst, als in den geradebrechten neueren Compositionen des Theaters Feydeau.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Quartett für 2 Violons, Viola et Violoncelle, von L. Spohr. Oeuvr. 30. (Preis, 1 Thlr. 16 Gr.)

Quintett für 2 Violons, 2 Viole et Violoncelle, von L. Spohr. Oeuvr. 33. No. 1. und 2. (Pr. 2 Thlr.) Beyde in Wien, bey Steiner.

Eine charakteristische Eigenheit aller Arbeiten dieses wahrhaft grossen Meisters — auf den unser liebes Deutschland als seinen geliebten Sohn mit Fug und Recht stolzer seyn darf, als das südlichere Nachbarland auf die Legion seiner im Zeitlauf vergötterten und noch schneller als ihre scheinbare Existenz wieder in ihr voriges Nichts sich auflösenden Indichter — ist wohl vorzugsweise jenes gründliche contrapunktische Studium, welches der Stempel des ächten Tonsetzers, des eigentlichen Fundamentalbasis der gesammten Kunst ist, deren theoretische Erlernung, mit einem geläuterten Geschmack und reinem Schönheitssinn praktisch angewendet, erst jenen unbeschreiblichen Reiz über alle ihre Geistesgeburten verbreitet, wovon selbst der Laye so wunderbar ergriffen wird, indem er — nicht ahnend den Grund — die nie gekannte Wirkung empfindet. Es ist dies das Gefühl der göttlichen Ordnung, welche die Myriaden Bestandtheile des geheimnissvollen Weltenbaues zusammenhält, und selbst dem Atome, dem Embryo seine Bahn unabänderlich vorzeichnet. — Nicht ein loses Anhäufen von mannigfaltigen Gedanken, nicht ein ängstliches Haschen nach einer reynsollenden Originalität, nicht ein Katarakt von Tönen, nicht ein stetes, das Gehör und den Verstand ermüdendes Modulieren, nicht die bis zum Missbrauch herabgewürdigte Anwendung einer blendenden technischen Fertigkeit sind die Elemente eines Tonstücks, welches nach bleibendem Werthe geizt und auf Classicität Anspruch zu machen gedenkt; ein klar und bestimmt sich aussprechendes Thema, dem — wie in einem patriarchalischen Zirkel — alle Glieder der Familie sich anschmiegen, durchgeführt nach den Gesetzen der heiligen Kunst, durch diese sich stets verjüngend und ewig neu gestaltend, ausgeschmückt mit den Blüthen der Phantasie, je zuweilen gewürzt durch Scherz, Laune und Frohsinn; ein festgehaltener, unzweydeutig hervortretender Farbenton im Ganzen, — dass man so recht weiss, wie, und woran man ist; — mehr nicht, aber auch nicht weniger bedarf es, um den Musen ein wohlgefälliges Opfer darzubringen. Freylich ist es ungleich schwerer, mit geringen Kosten ein nahrhaftes Mahl zu bereiten, als nach der Sitte und dem Beyspiele der luxuriösen alten Römer Talente zu vergeuden, und mit oberherrlicher Prävalenz die Erzeugnisse aller bekannten Länder in Contribution zu setzen, um einen schwelgerischen Prachtschmauss auszurichten, der Uebersättigung, Unbehaglichkeit und Stumpfsinn erzeugt, während im ersteren Falle die gesunde Kost den Körper nährt und stärkt, den Geist in Thätigkeit erhält, auch neue Lebenslust erweckt. — So — mutatis mutandis — gleichfalls in der Kunst. — Oft, vielleicht hundertmal, und wohl auch besser ist dasselbe schon gesagt worden; — mögen auch die Stimmen mitunter in der Wüste verhallen — nutzlos ist Wahrheit nie, — früher oder später muss sie segensreiche Früchte bringen.

Das erste Allegro der zu besprechenden, obengenannten Quartetts, welches uns unvorsetzlich, aber auch eben so unwiderstehlich an jener Ab-

Digitized by Google

schweifung hinein, steht in der Hauptetonart A dur, $\frac{4}{4}$ Takt. Das sanfte, gesangreiche Thema giebt die erste Violine zweymal unverändert an, wird aber bey der Wiederholung von den Geführten mit andern Harmoniefolgen begleitet: eine Wendung, die also gleich den gewandten Contrapunktisten bezeichnet, der uns bald darauf recht unerwartet nach C dur hinführt, indem er nun sein Motiv der zweyten Violine anvertraut, über welches in rollenden Sextolen die erste Stimme sich herabstürzt, und allmählig in chromatisch aufsteigenden Tonleitern zum melodiosen Mittelsatz in E dur einleitet, welchen vom Primo vorgetragenen Gedanken später der Basso getreu in der zweyten genau beantwortet, und nach brillanten Bravourpassagen mit einem der Hauptidee entnommenen Motive als unzweideutlicher Gefährte den ersten Theil auch beschliesst. — Im zweyten fassen sich erst alle diese Einzelnheiten recht eigentlich zu einem Ganzen. Jeden Augenblick erscheint das schon Vorhandene fremdartig gemodelt und gleichsam neu geschaffen. Das Unterste kehrt sich nach Oben, oder liegt in der Mitte zwischen leicht und ungezwungen darüber und darunter sich bewegenden harmonischen Figuren. Nach canonischen Nachahmungen der äussern Stimmen beginnt endlich die erste Violine in enharmonischen Rückungen und in sechszehntheiligen, die Harmonie durch springenden Arpeggien den Wiedereintritt des Thema vor, worauf in der Folge, als Gegensatz des ersten Theils, der Gesang in das Violoncell gelegt ist, und dafür die Violine von diesem die wogende Begleitungsfigur annimmt, und somit nach der regelmässigen Durchführung in die Tonica — indem gegen das Ende beyde Motive sich vereinen — der ganze vortreffliche Satz beschlossen wird.

Im Adagio — F dur $\frac{6}{8}$, — wechseln gleich anfangs beyde Violinen ihre Rollen, und später eintritt die zweyte mit der Viola in einer Sextenfigur; dies sind nun aber auch die einzigen Ingredienzien, aus welchen dieses liebliche Stück, überreich an interessanten Modulationen, bewundernswerthen Coloraturen, mannigfaltigen Einschnitten und künstlichen Imitationen construirt ist. — Der folgende Minuetto — A minor — hat ein recht frivoles Colorit, und alle Stimmen hetzen sich gegenseitig recht weidlich untereinander; das Trio — in der heitern Tonart — gleicht einem närrisch girrenden Liebhaber: denn sittig schmachtend führt in schmelzenden Doppelgriffen die Violine das liebliche Thema aus, und dasselbe ist auch nach der Wiederholung des Menuets als Schlussstein angehängt. — Das Finale, ein Moderato in A dur $\frac{4}{4}$, zerfällt in mehre durch Analogie verwandte Perioden. Nach einem humoristisch rhapsodisch gearbeiteten Einleitungssatz von 58 Takten tritt ein Vivace in A moll ein, in welchem die erste Violin in glänzenden Concertpassagen hervorleuchtet, und nach einer Cadenz in F dur ein Fugenthema angiebt, das vom Secondo in der Obersexte, von der Viola in der Unterquinte, vom Cello aber in der tiefen Octave beantwortet wird und nach mancherley Ausweichungen auch nach Des, und von da zum ersten Moderato in A einleitet. Auf dieses folgt abermals das vorige Vivace, aber nun in Fis moll gestellt, so wie das fugirte jetzt in D dur anhebt, und die Respecten in denselben Progressionen eintreten, wie vorher in der F Scala. Noch einmal befinden wir uns in F dur, noch einmal kehrt das einleitende Moderato in der Hauptetonart ein, bis unvermuthlich wieder das leidenschaftliche Vivace in A moll einfällt, und in einem gehaltenen Akkorde mit der grossen Terz in der That ganz unerwartet endigt.

Der erste Satz des ersten Quintetts (Es) ist ein ernstes Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt, welches mit einem gewichtigen unisono in langen, gezogenen Noten anhebt und, unbeschadet so mancher eingeflochtenen glänzender Figuren, diesen männlich würdevollen Ton bis ans Ende beybehält. Unter vielen mit kunstgeübter Hand phantasiereich geschaffenen Stellen verdient die Behandlung des Thema im zweyten Theile einer besondern Erwähnung, wo dasselbe abwechselnd in canonischen Führungen allen Stimmen übertragen, und inzwischen gleichfalls alternirend das zweyte Motiv als Comes bald ganz, bald zertheilt, bald gerade, bald in der Umkehrung so äusserst geschmackvoll eingewebt ist.

Das Laghetto (C moll $\frac{6}{8}$), fängt recht mystisch an, und die nach dem dritten Takte mit einem einfachen Kinggesange über das wiederholte Thema eintretende erste Violine vermehrt die melancholische Spannung. Von ganz eigener, ungemein reizender Wirkung erscheint zweymal im Zwischensatz in As und C dur, wenn alle Instrumente in kurz abgestossenen sechszehntheiligen Massen auf- und abwogen und recht gespensterartig flustern. — Der Menuetto (Es) besitzt Laune,

viele Lebendigkeit, und die schon im Motiv prädominirende Triolenfigur findet — imitirend — sich in allen fünf Stimmen unablässig vor. Das sanfte, wirklich graziöse Trio (in As) mit seiner beweglicheren Hälfte contrastirt dagegen effektvoll, und die Ausweichung von H dur oder vielmehr Ces nach As, als Wiedereintritt des Thema mit der kleinen Septima, ist neu und zugleich für das Ohr angenehm und schmeichelhaft. — Das zweytheilige, Rondoartig geführte Finale (Es ¾) giebt der ersten Violine tüchtige Beschäftigung; der Hauptgedanke ist vortrefflich durchgearbeitet, und frappante Modulationen sind als zweckmässige Reizmittel fruchtbringend angewandt.

Im zweyten Quintett ist das erste Allegro (G dur ¾) meisterhaft gehalten. Das ruhige, ausdrucksvolle Motiv folgt uns getreuer, als das eigene Schatten und ist immer willkommen; dann darin liegt eben die grosse und einzig wahre Kunst, nie auf Abwege zu leiten, und die einfachste Speise so wurzhaft zuzubereiten, dass sie stets dem Gaumen vortrefflich mundet. — Das Scherzo (G moll) mit seinem gemüthlichen Trio (G dur) enthält eine reichliche Dosis attischen Salzes; der Kenner wird sich besonders an der genialen Vertheilung, Verkürzung und Umgestaltung des Thema, der Liebhaber vielmehr an der pikanten Struktur des Ganzen erheitern und vergnügen. Als ein Muster für ewige Zeit, so lange wenigstens seines Kunstsinn nicht zu Grabe getragen wird, mag das folgende Andante in B gelten; herrlicheres in dieser Art hat selbst Haydn, Mozart und Beethoven nicht geschaffen. Eine gedrängte Analyse soll den Versuch eines anschaulichen Begriffes wagen. Anfangs giebt die erste Violine den zweytheiligen, höchst simpeln Gedanken an, und die vier andern Stimmen accompagniren ausfüllungsweise. Dann nimmt als zweystimmigen Satz das Secundo dieses Motiv, und das Primo figurirt darüber in 32theiligen Läufen. Diese Ausschmückung wird unmittelbar darauf — vorgetragen von der ersten Viola, während wieder der Primo den Gesang führt — zur Unterstimme und währt auch fort, indem das Violoncell den Gedanken endigt. Den zweyten Theil vernet das volle Quintett mit schönen Imitationen in murmelnden Passagen. Nun erscheint wieder die zweyte Violine mit dem geschmackvoll verzierten Thema, unter einer kurz markirten Begleitung, welches abermals vom Bass und von der Viola, als Mittelstimme, ergänzt wird. Im zweyten Theile, wo alle Instrumente, gleich fleissigen Bienen, in der Gegenbewegung arbeiten, lässt sich mit demselben nun auch die zweyte Viola hören, und bravourmässig glänzt das Violoncell in seinen tiefen Corden mit jenem brillanten Gesange, welcher früher in hohen Regionen erklang. Jetzt kommt endlich ein Minore an die Reihe, worin der Bass die Cantilene führt und die Oberstimmen sich canonisch nachahmen, Bruchstücke des Thema bereiten dessen Wiedereintritt in der harten Tonart vor, welches nun als Grundbass von den Gefährten in zitternden Triolen begleitet wird und unausgesetzt auch bis ans Ende fortwährt. Man muss die köstlichen Ideencombinationen dieses Tonstücks in der Partitur studiren, um von der unbeschreiblich zauberischen Wirkung desselben und von der hohen wissenschaftlichen Kunstbildung des Meisters eine gründlich klare Ansicht zu erhalten. Auch das Finale scheint uns da zu seyn, um neue Beweise zur Bestätigung dieses Axioms zu liefern: es ist eine wahre Schatzkammer von Juwelen, deren Strahlenschimmer durch die sinnreiche Einfassung nur noch mehr und mehr herausgehoben wird. Unter vielen Raritäten mag nur eine nahmhaft gemacht werden, dass nämlich das Thema, anfänglich in G moll, in der Folge auch über die Es-Harmonie gelegt ist, und somit — nach E. Th. A. Hofmann, dem genialen Biographen Johannes Kreislers, zu sprechen — gleichsam zum Doppelgänger wird.

Im Allgemeinen, hauptsächlich was die technische Ausführung dieser hier angezeigten Musikwerke betrifft, sey noch beygefügt, dass die erste Violine — grösstentheils als Solostimme — Ansprüche auf die Qualitäten eines tüchtigen Concertisten macht, die übrigen aber, wenn gleich nicht Selbstherrscher, doch keineswegs Nebenfiguren sind, sondern, an allen Begebenheiten den thätigsten Antheil nehmend, mit Leib und Seele zum Ganzen kräftig mitwirken müssen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № III. 1820.

Herabgesetzter Preis.

Um das sehr geschätzte Werk

Franz, K. W., Choralbuch, enthaltend die bekanntesten Choräle der protestantischen Kirche Deutschlands, mit reinen Melodieen und reinen, überall ausgeschriebenen Harmonieen. quer 4°

welches den Beyfall der bewährtesten Sachkenner erhalten hat, und wahrscheinlich nur darum noch nicht in den Händen aller Herren Cantoren und Organisten ist, weil bey ihnen schlecht dotirten Stellen der Preis desselben ihnen zu schwer fiel; auch den minder Bemittelten zugänglich zu machen, so setzen wir den bisherigen Preis von 1 Thlr. 6 Gr. auf 16 Gr. herab, wofür es durch alle solide Buchhandlungen zu bekommen ist. Wir bitten aber diejenigen, welche dieses Choralbuch zu besitzen wünschen, sich bald zu melden, da nur noch eine kleine Anzahl Exemplare vorräthig ist.

H. Voglers
Buch- und Kunsthandlung in Halberstadt.

Ankündigung.

Bey G. Braun in Karlsruhe ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben

Dreyssig neue Vor- und Nachspiele für die Orgel. Anfängern gewidmet vom Pfarrer L. Schmittbauer. 9 volle Bogen. 2 Guld. oder 1 Thlr. 4 Gr.

Solche sind nicht so schwer als gewöhnlich, weder zu vollgriffig noch lang, und überhaupt dem bestimmten Zwecke vollkommen entsprechend.

Anzeige.

Da durch einen unerwarteten Zufall die Pränumerationsanzeigen meiner Kirchenstücke sehr spät ins Publikum gekommen sind, so sehe ich mich auf wiederholtes freundliches Ansuchen veranlasst, den Pränumerationstermin bis zu Michaelis dieses Jahres zu verlängern, und bitte die resp. Behörden und achtbaren Privatmänner, welche bereits darauf pränumerirt haben, zu entschuldigen, dass die Versendung dieses Werks nur gleichfalls bis zu Michaelis verzögert werden muss. Halle im März 1820.

Naue.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1819 erschienen sind.

(Beschluss.)

Für Gesang.

Boieldieu, A. (le petit Chaperon rouge). Rothkäppchen, Zauberoper, Klavierauszug von C. B. Bierey (französisch und deutsch) ..... 4 Thlr.

Cherubini, L. Requiem, Klavierauszug von Friedr. Schneider lateinisch u. deutsch. ..... 2 Thlr.

Häser, A. F. Salve regina mit unterlegtem deutschem Text für 4 Singstimmen. ..... 16 Gr.

Hauer, Wm. 6 Wanderlieder von C. Grüneisen mit Begleitung des Pforte. ..... 16 Gr.

— 8 Lieder für 4 Männerstimmen ..... 10 Gr.

Klein, Bd. Salve regina, Hymne für eine Sopranstimme, mit Begltg. von 2 Violinen, Viola et Bass. 3a Werk der Gesangstücke. ..... 6 Gr.

Lindpaintner, P. Herr Gott dich loben wir etc. nach Klopstock für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters. Partitur ..... 3 Thlr.

Rossini, J. Elisabeth Königin v. England, Oper im Klavierauszug ital. u. deutsch. ..... 5 Thlr.

— Othello, oder der Mohr von Venedig, tragische Oper, Klavierauszug, ital. u. deutsch ..... 5 Thlr.

Schicht, J. G. Der neunte Psalm. Jauchet dem Herrn alle Welt, Motette. .....

Schulz, Ch. 8 vierstimmige Lieder mit Begl. des Pianoforte ..... 1 Thlr.

Digitized by Google

Für Guitarre.

Corelli, Repertoire des Elèves. Recueil de différents Morceaux progressifs et soigneusement doigtés p. la Guitare seule Op. 1 et 4 1ere Suite. 20 Gr

Neve, Air 12 Walses et 1 thème en Variat. p. la Guitare Op. 51 . . . 6 Gr

— Divertissement p. 2 Guitarres. Op. 52. . . . 10 Gr.

— Sonatine p. la Guitare. Op. 53. . . . 5 Gr

— Variat. et Polacca p. Violon et Guitare Op. 54 8 Gr

Zuschen 61. G. 46 kleine Orgelstücke für Anfänger 65s Wk. (5te Samml. d. Orgelstücke) 1 Thlr

---

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Gelinek, Variationen f. d. Pforte, über d. Romance aus Joseph No. 69. . . . 12 Gr

— Variationen über den Prinzess-Royal-Walzer. No. 93. . . . 10 Gr

Hilske, Fr. neueste Berliner Hof- und Favoritänze f. d. Pianoforte. 12 n. 20 Heft. . . . à 6 Gr.

Hummel, neueste Berliner Hof- und Favoritänze f. d. Pianoforte. 3s Heft. . . . 12 Gr

Henkel, M. Sonate p. Pianoforte avec Violoncelle ou Flute oblig. Op. 30. . . . 1 Thlr.

— Sonate f. Pianof. mit obligater Begleitung von Violoncelle oder Clarinette. 55s Wk. 1 Thlr. 10 Gr

Kalkbrenner, Jos. 6 Walzer oder Ländler für die Pianoforte . . . 6 Gr

Rink, C. H. Sonate p. Pforte à 4 mains. Op. 5o. No. 1. . . . 1 Thlr

Henkel, Andr. Variationen fürs Pianoforte, über Mädchen mit kamm mir die Zöpfe . . . 8 Gr.

Rosetti, Ouverture a. Tancred. Klavierauszug. . . . 8 Gr

Henkel, M. Variationen über ein russisches Lied f. Pforte mit Guitarrebegleitung No. 5. . . . 12 Gr

Böhner, H. J. Variations p. le Piano sur Des dorn, . . . 12 Gr

Kalkbrenner, Jos. 5 Allemandes et 2 Ecossaises p. la Pforte. . . . 12 Gr

Favoritthema des Frankfurter Cannon. f. d. Pforte eingerichtet. . . . 12 Gr.

Böhner, Fr. Vorspiele a. d. verschiedenen Dur- und Mollonarten f. d. Orgel od. das Pforte. . . . 20 Gr

Bertini, Fr. 6 Variationen auf ein thème original en Rondeau p. le Pforte Op. 6. . . . 16 Gr

— grd. Pot-pourri p. le Pforte. Op. 7 . . . 20 Gr

Cull, L. de, gr. Sonate à 4 mains p. la Pforte . . . 1 Thlr 8 Gr

— Sonate p. la Pforte ou Piano oblig. avec pour Amat. . . . 1 Thlr. 8 Gr

Onslow, G. Andante mit Variationen f. d. Pforte. 3tes Wk. . . . 12 Gr

Schneider, Wm. 6 grosse Walzer f. d. Pforte. . . . 20 Gr

Pen, Fried. Ouverture a. Achilles f. 4 Hände. . . . 12 Gr.

— Ouverture a. Saphonisbe f. 4 Hände . . . 16 Gr.

Spontini, G. Ouverture aus Fernand Cortez, für das Pforte f. 4 Hände . . . 14 Gr

Seidel, F. L. Variations pour le Pforte sur un air favori de l'Op. le nouveau Seigneur du Village. . . . 6 Gr.

Gelinek, Variationen p. le Pforte sur la Gavotte. No. 77. . . . 10 Gr

Woenhall, J. le Combat naval de Trafalgar p. le Pforte. . . . 10 Gr.

Favoritthema des berühmten Pariser Tänzers Antonin, arr. f. d. Pianoforte. . . . 6 Gr

Boieldieu, Ouverture a. d. Op. Calif von Bagdad f. d. Pforte . . . 8 Gr

Dussek, J. L. Rondeau p. le Pforte, tiré de Concerto militaire. . . . 10 Gr.

Neukomm, Sd. une fête de Village en Suisse Quintette dramatique p. le Pforte et Violon obligé. . . . 1 Thlr

Ries, Ferd. 3ème Sonate p. le Pforte ou accomp. de Flute ad libit. . . . 16 Gr

— Air celebre irlandois arr. en Rondeau et precédé d'une Introduction. Op. 67 No. 2 . . . 10 Gr

Romberg, A. Quintetto in Bb minore (F moll) arr. à 4 mains par J. A. W. Hartmann. 1 Thlr 4 Gr.

Böttinger, F. C. 6 leichte Sonaten mit Applicatur. Op. 13. . . . 2 Thlr

Spieh, Il grido Marcha et Thème original avec Variations à 4 mains p. le Pforte Op. 2 . . . 18 Gr

Steibelt, D. la Chasse, Rondeau p. le Pforte tiré du 5me Concerto. . . . 10 Gr

Diabelli, Ant. 6 sehr leichte und gefällige Sonatinen f. d. Pforte. 1e Heft. 3te Wk. . . .

Hummel, J. N. Adagio Variationné und Rondo über ein russisches Thema für Pforte, Flöte und Violoncell. 76s Wk. . . . 1 Thlr. 4 Gr

Cramer, J. B. Air Hongrois avec Variations p. le Pforte. . . . 14 Gr

Hummel, Variations sur la Marche de l'Op. Cendrillon p. le Pforte . . . 16 Gr

Ries, Ferd. 2d Rondoletto p. la Pforte Op. 58. 12 Gr

Böhner, J. C. Ouverture arr. p. Pforte, Violon et Violoncelle ad libitum. . . . 20 Gr

Chemnbini, Ouverture de l'Op. Elisée, arr. à 4 mains. . . . 16 Gr.

Cramer, J. B. le Souvenir, Divertissement pour le Pforte . . . 16 Gr

Danzi, Fr. Sonate p. la Pforte ou accomp. de Clarinette oblige. . . . 12 Gr

Lichtenthal, C. L. le Colibri, Introduction et Rondeau p. le Pforte Op. 14 . . . 6 Gr

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. **№. 15.** 1820.

Recension.

Salve Regina, mit untergelegtem deutschen Texte, für vier Singstimmen Musik von A. F. Häser. Leipzig bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. H. hatte vor Jahr und Tag in demselben Verlag eine, in neuem Cantatenstyl abgefasste Composition der erhabnen Worte der *Salve Regina*, gleichfalls mit deutschem, neben dem lateinischen Originaltexte, gleichfalls für vier Singstimmen, aber mit obligater Begleitung der Pianoforte, wie sie jener Schreibart angemessen ist, herausgegeben, und seine Arbeit ist, wie in der damals in diesen Blättern erschienenen, ausführlichen Recension, so auch in allen den Gesangvereinen, die von dem Werkchen Gebrauch gemacht, mit verdientem Beyfall aufgenommen worden.

Hier liefert nun Hr. H. eine zweyte Composition jener Worte im ältern Kirchenstyl, für vier Singstimmen ohne alle, oder nur blos willkührlicher, die Sänger blos unterstützender Begleitung, wie es dieser Schreibart am angemessensten ist, und seine Arbeit wird sicherlich bey allen Gesangvereinen, die davon Gebrauch machen wollen, gleichfalls Beyfall finden, so wie ihr der Rec. denselben, und zugleich dem Verfasser, um so mehr seine Achtung bezeigen muss, da er ihn nun auf zwey so verschiedenen Wegen mit Talent, Einsicht, Geschicklichkeit und Fleis ein achtbarer Ziel erreichen sieht.

Hr. H. beginnet mit einem, von einzelnen kleinen Soli unterbrochenen, sanftfeyerlichen Chor: (C dur, Sechsvierteltakt, *Largo*) *Salve — spes nostra, salve.* Der Gesang ist sehr einfach-melodisch; und die Harmonie ist im Grunde auch ganz rein, obschon durch Erhöhung oder Erniedrigung der Intervallen oftmals gestört. Sollte der Satz aber, seinem Charakter und seinem Ausdruck nach, wie auch bey den langen Noten, nicht besser mit *Andante sostenuto* bezeichnet, und in diesem Tempo wirksamer auszuführen seyn? — Mit *Ad te clamamus* — tritt (in A moll, dreyzweyteltakt, *moderato*) ein Thema ein, das eben so schön die Worte ausdrückt, als es leichtfasslich, ansprechend, und zu fugirter Ausführung geschickt ist. Hr. H. führt es also, oder vielmehr als eigentliche, nur sehr einfache, populäre Fuge aus; und zwar, bis etwa auf einige unnöthige Wiederholungen, trefflich so dass gewiss Niemand, der diesen Satz gehörig vortragen hört oder vortragen hört, wenn er auch von Kennerschaft noch so weit entfernt wäre, in das so oft zu vernehmende (etwas thörigte) Wort der Dilettanten einstimmen wird: „Ja, das mag recht gründlich und gelehrt seyn, aber es ist schwer zu fassen, es sagt dem Gefühle nichts, es ist klar für den Kenner!" Der Kenner aber wird es dem Verf. um so mehr danken, dass er sich an diejenigen Compositeurs anschliesst, die die edlern und kunstreichern Formen, ohne welche die Musik nothwendig sinken muss, auf eine Weise anwendet und handhabt, wie es in jetziger Zeit, und bey dem grossen Einflusse des Dilettantismus in die Kunst, nun einmal nothwendig, auch der Kunst selbst ganz und gar nicht nachtheilig, vielmehr förderlich ist. Mit eben so richtiger Beurtheilung, als unverkennbarer Geschicklichkeit hat Hr. H. in jener Absicht besonders die Eintritte überall recht deutlich hervorgehoben, fremdartige Figuren, so wie rasche oder schwierige Modulationen vermieden, und allen Stimmen einen leichten, natürlichen Fluss gegeben.

Es folgt *Ad te suspiramus — lacrimarum valle; Grave*, D moll, Sechsvierteltakt, als freyer

Digitized by Google

den Worten schön angepasster Gesang. Mit Wechsel der Ton- und Taktart schliesst sich, choralmässig, kurz und höchst einfach an: *Ejus ergo, advocata nostra*, und gehet über in: *Illos tuos — converte*, welche Worte ebenfalls ganz kurz, als freyer Chorgesang behandelt sind, in C dur beginnen, und auf der Dominante von A moll, mit grosser Terz, schliessen: worauf der Bass in C dur, *Vivace*, kräftig, und mit so viel Lebhaftigkeit, als hier am Orte war, wieder ein Fugenthema anhebt: *Et Jesum benedictum etc.* Auch dies Thema ist sogleich zu behalten, giebt nachdrückliche Eintritte, und die Ausarbeitung zeigt dieselben Vorzüge, die wir an dem ersten fugirten Satze gerühmt haben. Dass der Verf. hier etwas mehr moducirt, als dort, muss bey der Lebhaftigkeit des Satzes, und wie er es gethan hat, gebilliget werden. Der etwas gewöhnliche Orgelsatz gegen den Schluss, (von S. 12 unten an,) wodurch dieser verzögert wird, wäre wol besser vermieden worden, zumal da er dem, S. 12, tetes System, zu ähnlich ist; und den Quintenschluss, S. 13, beym Eintritt des letzten Tempo, würde die Rec., wenigstens in diesem Styl, sich auch nicht erlauben, obschon er recht gut weiss, dass er in freyer Schreibart auch bey grossen Meistern unserer Tage fast herkömmlich geworden ist. Zum vollkommenen Abschluss des Ganzen kehrt der Verf., wie der Dichter bey dem erneuten Anruf *O clemens etc.* mit wenigen, aber eindringlichen Takten zur Ton- und Taktart, wie auch zum Ausdruck des Anfangs zurück.

Wir wiederholen: das Werk wird Hrn. H. Ehre, den Gesangvereinen Nutzen und Vergnügen bringen; weshalb wir es auch den Letztern bestens empfehlen. Es ist, wie sich das bey solchen Compositionen gehört, nicht in Stimmen, sondern in Partitur gestochen. Der deutsche Text ist gut, und auch ernsthaft angepasst, macht aber doch bey weitem nicht die Wirkung, wie die alten, innigfrommen, kirchlichen Worte.

Pariser musikalischen Allerley.

(Beschluss aus No. 14.)

Die Pariser sollen und müssen *instar Apollinis* Tonkünstler werden. Ausser der musikalischen Impfanstalt des Hrn. Galin, deren ich vorher erwähnt habe, und wo der *Malapiast* so grosse Wunderdinge verrichten soll, kündigen die Herren Massimino und Zimmermann (letzterer ein Professeur de Musique an der königl. Musikschule) eine Fortepiano-Vaccination an, die sie vermittelst des bekannten Chiroplastes des Hrn. Logier zu bewerkstelligen gedenken. Es fehlt nunmehr, dass man einen Genieplasten erfinde, durch welchen auch componiren gelehrt werde, und dann dürften die Mozarte und Cimarosa's nicht länger auf sich warten lassen. Um ein desto besseres Spiel zu haben, werden, behauptet man, die obenerwähnten Herren die Regierung angehen, dass diese den Unterthanen anbefehlen lasse, ihre Kinder zu der musikalischen Inoculation zu schicken, wie letztere bereits zu der Pockeninoculation geschickt werden.

Obenerwähnter Hr. Massimino, ein Italiäner von Geburt, ist ein Singmeister, der auch nach einer Methode singen lehrt, aber nicht nach dem Melopleion des Hrn. Galin, sondern, wenn nur recht ist, nach der Lancasterschen. Soll man lachen, oder sich ärgern, dass der Unverstand die Tonkunst behandelt, als wäre sie Fabrik- oder Manufactur-Waare, zu deren möglichster Vervielfältigung Maschinen über Maschinen erfunden werden? Das wahrhafte Genie bildet sich durch sich selbst; es hat wol nur einer äusseren, mittelbaren Anregung, aber keiner innigen, plastischen Verknüpfung nöthig. Das Kunstverthun ist ein Hauch, der sich durch eigene in ihm wohnende Kraft zu einem Spiritus Vini destillirt, aber sich nicht wie ein Klumpen Teig in den Backofen schieben lässt. Das wahre Genie bedarf keines Unterrichts, als den es aus der Kunst selbst schöpft; Handlanger können allerdings durch solche plastische Maschinen geschaffen werden, aber mich dünkt, man sollte lieber Maschinen erfinden, durch welche diese vertilgt werden könnten.

Das Theater Feydeau hat eine einzige neue Oper in drey Aufzügen gegeben. Sie führt den Titel: *La Bergère Chatelaine*, und ist von Hrn. Aubert componirt, demselben Componisten, der die recht artige Musik zu dem einaktigen Singspiele: *Le Testament et les Billets doux*, gesetzt hat. Da ich verhindert worden bin, den ersten beyden Aufführungen beyzuwohnen und die fernern Vorstellungen derselben bey der eingetretenen allgemeinen Theatersperre eingestellt

Digitized by Google

werden sind: so muss ich die Anzeige dieser Oper bis zu meiner nächsten Einsendung verschieben.

Das Italienische Theater hat sich in den letzten drei Monaten in wahrhaft verzweifelnder Lage befunden. Der Schutz und Hort desselben, Hr. Pellegrini, der bekanntlich in der Fistulirmethode singt, die den Vocal U zum Texte hat, ist lange an einem Schnupfenfieber daniedergelegen; Madame Ronzi-Debignis, der die Pflichten der Ehefrau nicht weniger wichtig zu seyn scheinen, als die Pflichten der Sängerin, hat der Göttin Lucina geopfert und Demoiselle Cinti, deren klopperdürre ausgebte Perlenmanier seit Jahr und Tag absolut in statu quo verblieben ist, hat, wie man sagt, Lust bekommen, die Caroline in der komischen Heyrath, deren theatralischen Vorstellung sie sich nicht gewachsen fühlte, im wirklichen Leben zu spielen. Wie viel Wahres an letzterem Gerüchte seyn möge, ist mir unbekannt; nur so viel weiss ich, dass Demoiselle Cinti zu diesem Augenblicke auch dem Mutterfache gewidmet hat — obgleich für's erste noch in ihren vier Pfählen. Auch Madame Manvielle-Fodor hat mehre Wochen an den Folgen einer Erkältung gelitten, welche sie sich durch ihr zu treues Costum in den *Cantatrice villane* zugezogen. Es ist sehr verdienstlich, im Geiste der Rolle, oder vielmehr in ihrem Clima, aufgezogen zu seyn; doch würde es niemand der Madame Fodor verargt haben, wenn sie auf den Unterschied der Temperatur von Frascati zur Zeit der Weinlese und von der Temperatur in Paris, wenn daselbst eine Kälte von 10 Grad Reaumur herrscht, einige Rücksicht genommen hätte. Uebrigens ist so viel ausgemacht, dass das Italienische Theater, welchem vor einigen Jahren noch der Gegenstand der allgemeinsten Theilnahme war, in seiner jetzigen Mittelmässigkeit weder von Freund noch von Feind mehr beachtet wird. Und wie kann dem auch anders seyn? Statt sein herrliches Orchester und seine im Ganzen genommen sehr verdienstlichen Sänger für Werke zu verbrauchen, denen nicht allein das ganze musikalische Europa, sondern auch das unmusikalische Frankreich, klassisches Verdienst zugesteht, versplittert das Italienische Theater seine Kräfte in Darstellung von Produkten, die, ob sie gleich in Einzelnheiten Talent, ja sogar hie und wieder Genie beurkunden, dennoch durch ihre Incorrectheit und ihre gänzlich unkünstlerische und unweise Anfertigung auf's Gerathewohl dem wahren musikalischen Geschmacke den schnupftüchsten Hohn sprechen. Der Administration stehen, um die Aufführung solcher roher Afterproducte zu rechtfertigen, nicht dieselben Gründe zur Entschuldigung zu Gebote, wie den Theatern in Italien: letztere sind gezwungen, Neuigkeiten auf Neuigkeiten zu häufen, weil ihr Publicum nach Musik, wie nach Brod verlangt, um seinen Hunger zu stillen; die Pariser Musikliebhaber hingegen betrachten die Leistungen des Italienischen Theaters wie ein kostbares Dessert, mit welchem sie sich blos den Gaumen kitzeln wollen. Bey ihnen ist das Italienische Theater ein Bedarf luxuriöser Einbildungskraft, die Italiener hingegen wollen ihren Magen mit der Musik füllen. Daher möge in Italien Hr. Rossini aufgeführt werden, wie man bey einer Hungersnoth Brod aus Kartoffeln bäckt; aber dem Pariser Publicum, das heisst, dem musikalischen Vereine der gebildetsten Fremden von ganz Europe, sollten nur die anerkannten klassischen Werke des Deutschen und Italiener zu hören gegeben werden. Von letzterem Meister sind seyther Cimarosa's *Matrimonio segreto* und Mozart's *Nozze di Figaro* aufgeführt, beyde aber in so ärgerlicher Mittelmässigkeit, dass das Publicum laut darüber seine Missbilligung zu erkennen gegeben und die Administration sich genöthigt gesehen hat, die sauren Vorstellungen derselben einstweilen einzustellen. Am Fleisse lassen es übrigens die Künstler dieses Theaters nicht fehlen, ausser den oben angeführten *Casa da vendere*, deren Wiederholung eben durch die Krankheit der Demoiselle Cinti hat ausgesetzt werden müssen, werden folgende drey neue Opern einstudirt und nächstens aufgeführt werden: *Il Fazzoletto* (*das Schnupftuch*), Musik von Garcia, *La Gazza ladra* (*die diebische Elster*), und *L'Italiana in Londra*. Die Compositionen der beyden letztgenannten Opern sind von Hrn Rossini, diesem wasserfliessenden Babylon, der die ganze musikalische Fama tränken könnte — wenn es das Wasser thäte! Dass Hr. Garcia, der durch persönliche Freundschaft an den besagten Componisten gefesselt ist, dem gleichwohl eine fixe Idee für die hohe Vortrefflichkeit der Werke desselben innezuwohnen scheint, sich auf jede Weise für die Aufführung dieser Compositionen verwendet, ist begreiflich

und zu entschuldigen; aber niemand sieht die Nothwendigkeit ein, dass die Administration sich dergestalt von dem Einflusse eines ihr untergeordneten Mitgliedes bestimmen lasse, um dem Publicum, statt klassischer Werke, die dasselbe zu hören verlangt, verfehlte Producte aufzuzwingen, deren grösstes Verdienst in Anhäufung materieller Mittel ohne alle innere planvolle Anordnung besteht, und welche dem Publicum Ekel erregen. Es scheint überhaupt, vielleicht auf Anstiften der Garcia, die Absicht der Sänger des Italienischen Theaters zu seyn, nicht allein das Publicum, sondern auch auf der Bühne selbst, ihrem Schutzpatrone, dem Italiänischen Apollo, das heisst dem Hrn. Rossini, das Wort zu reden. So pflegen, bey der jedesmaligen Vorstellung des *Barbiers von Sevilla* von diesem Componisten, die Herren Garcia und Graziani (Bartolo und Almaviva) in die Scene, wo Rosina den Musikunterricht empfängt, einen extemporirten Dialog einzuflicken, wo Bartolo, auf die Behauptung des Grafen, der Maestro des so angenden Stücks gehöre zu den ausgezeichnetsten Componisten der ältern und der neueren Zeit, doch etwas antworten zu müssen glaubt und sich dann dahin erklärt, er liebe die Musik *alla Tita* nicht, sondern ihm gefalle nur die *alla Parrucca*! Dieser Spass, den die Pariser, wenn er in französischer Sprache gesagt würde, selbst dem Bretercouplhauten Boileche nicht verzeihen würden, wird jedesmal mit Entzücken beklatscht. Das kommt daher, weil eine fremde Sprache ein Schleier ist, hinter welchem der Gegenstand sein geistiges Leben verbirgt und nur die physische Materie behält.

Es scheint, als ob die deutschen Künstler, welche Paris besuchen, sich vornehmlich in die Zeit (es ist hier besonders, obgleich nicht ausschliesslich, von der physischen die Rede) schicken lernen wollen. Das Ende des Winters ist hier aus doppeltem, oder gar dreyfachem Grunde für Concertgeber ungünstig: einmal opfern ihr Kinder den Carnevals und dem Monate, der die Verdauung befördert, aber nicht dem Apollo, der sie stört, oder, mit anderen Worten, *Plenus venter non audit libenter*; dann pflegt sich um diese Zeit nicht selten die Nachtigall mit ins Spiel zu machen, und von der wissen Tonkünstler, selbst die Deutschen, die Instrumente strecken, und endlich hat der musikalische Winter das mit dem ökonomischen gemein, dass nur der Anfang desselben zur Verproviantirung, das heisst, zur Einsammlung musikalischer Freuden, dient, der Ausgang desselben aber, der schon etwas Uebersättigung herbeygeführt hat, sorgloser gegen die körperliche und geistige Nahrung macht. Diese Wahrheit haben die Herren Czervenka und Maurer (beyde in russischen Diensten, ersterer als Oboist, und letzter als Geiger) und der bekannte Clarinettist, Hr. Iwan Müller, nicht beherzigt; denn alle drey sind in Paris und gedenken noch zu Anfange des März Concert zu geben. (Dass sich Hr. Müller hier befinden solt, ist mir nur vom Hörensagen bekannt.) So ausgezeichnete Künstler auch alle drey seyn mögen (aus eigner Erfahrung kann ich die Leistungen noch keines von ihnen beurtheilen); so steht zu befürchten, dass die Verdienste derselben schwerlich von der Quantität der Zuhörer möchten anerkannt werden.

Das Theater Feydeau kündigt eine Opee in drey Acten an, welche den Titel führt: *L'Amant et le Mari*. Die Musik soll von einem jungen Componisten seyn, der sich einen Schüler Beethovens nennt. Ist das etwa ein gewisser Hr. Benincori, derselbe, der bereits vor Jahren und zwar unter derselben Firma, eine der unzähligen Opern componirt hat, die nur zu Nutz und Frommen der Mäuse und Ratten des Musik-Magazins angefördert werden? Uebrigens hat das genannte Theater, wie gewöhnlich alle Jahr oder alle zwey Jahre einmal (das heisst nachdem eine gewisse Anzahl Stücke durchgefallen und unter den aufgenommenen nur solche vorhanden sind, von denen sich dasselbe Schicksal prophezeihen lässt) den verzweifelnden Entschluss gefasst, zum alten Repertoire seine Zuflucht zu nehmen. Die Wahl ist auf *Euphrosine ou le Tyran corrigé* gefallen, nach meiner Meinung die beste, oder (gerade herausgesagt) die einzige geniessbare alter Compositionen Méhuls, und gerade diejenige, die in Deutschland, wo der psalmodirte *Joseph* und die witzighalzbrechende *Uné Folie* überschätzt worden, nicht bekannt ist.

Die grosse Oper! Bey Erwähnung dieses Theaters geziemt es mir dreimal, allen Scherz der Einkleidung bey Seite zu setzen und statt dessen den feierlichsten Ernst sprechen zu lassen. Nur eine dünne Bretterwand, nur eine Breite von wenigen Spannen haben hier, Sontags Abends am 13 Februar um Dreyviertel auf eilf Uhr die lächerlichsten, abentheuerlichsten Narrenthei-

dungen eines Faschingballette (*Les Nôces de Gamache*) von den fürchterlichen Todesängsten des meuchlings ermordeten Herzogs von Berry getrennt! Welch eine grausenvoll-barocke Scene? Hier liegt das Schlachtopfer eines wahnsinnigen Fanatismus, den schrecklichen Schmerzen hingegeben, welche ihm die tödtliche Wunde sowol, als die Bemühungen der Aerzte, dem königlichen Dulder wo möglich Rettung zu verschaffen, verursachen, und daneben ergiessen sich die Umstehenden in Schluchzen und Wehklagen, dort, ein paar Schritte weiter, ertönt lustige Tanzmusik, lässt sich der Hupfen des Ballets vernehmen und erschallt das Beyfallsgejauchze des ergötzten Publicums! Ist ein grellerer Contrast denkbar? Die Vorstellung durfte man nicht unterbrechen, weil einstweilen noch das schauerliche Ereignus geheim gehalten werden musste. Hätte sonst die versammelte Menge während der ganzen Nacht das Theater, ja selbst die nahegelegenden Strassen verlassen? Die nothwendigen Maassregeln der Polizey wären dann gehemmt, und die Communication zwischen der Oper und den Tuillerien unterbrochen worden, der übrigen Unordnungen, welche der Tumult nothwendig herbeygeführt haben würde, nicht einmal zu gedenken.

Das schreckliche Ereignus hat die Lage der grossen Oper, welche bereits durch die verfehlte Speculation mit der *Olympia* des Hrn. Spontini mislich genug geworden war, noch drückender gemacht. Alle übrigen Theater haben, nachdem sie am Montage den 14 Februar geschlossen worden waren, am Mittwoche den 22sten ihre Vorstellungen von neuem begonnen; die grosse Oper aber ist fortwährend geschlossen und von deren Wiedereröffnung immer noch keine Rede, ja, eine Partey, deren Wehklagen wenigstens die lautesten, wenn auch nicht die innigsten sind, hat, um sogar eine moralische Rache an der blossen Idee des Verbrechens zu nehmen, auf ein völliges Niederreissen des Opernhauses angetragen; und bey dieser Gelegenheit sind die alten und schon oft gehörten Befürchtungen, dass sich aus der so grossen Nachbarschaft der Oper, bey einer möglichen Feuersbrunst derselben, für die königliche Bibliothek ein unersetzlicher Verlust ergeben könnte, von neuem lautbar geworden. Auf diese Weise steht in der That zu befürchten, dass beyde Gründe, die sich wechselseitig unterstützen, die Regierung veranlassen mögen, nicht etwa das Operhaus schleifen zu lassen, sondern die Oper wenigstens in ein anderes Gebäude zu verlegen. Zur Aufführung eines neuen Opernhauses möchten in den jetzigen Zeitumständen nicht weniger die nöthigen Fonds, als auch jene ruhige Heiterkeit des Gemüths fehlen, welche allein zu grossen und kostbaren Bauten Lust einflößen können. Unter diesen Umständen bliebe kein anderer Weg übrig, als das Theater an Sanct-Martin's Thore oder das Odéon zu den Vorstellungen der grossen Oper zu wählen.

Welchen Entschluss aber auch die Regierung fassen möge, so bleibt das Schicksal der zahllosen Menge der bey der Oper angestellten Personen einstweilen immer sehr misslich. Denn obgleich der Hof sämmtliche Personen und Gehalte spät oder früh anweisen wird, so ist doch bis zu dem Zeitpunkte, wo die dazu nöthigen Fonds werden ausgemittelt worden seyn, eine augenblickliche Hemmung in der Auszahlung der Gehalte unvermeidbar.

Einstweilen beschäftigen sich die Mitglieder mit den Proben zu Nicolo's *Wunderlampe*; auch werden Vorkehrungen zu den *Concerts spirituels* getroffen, welche, wie es heisst, so der heiligen Woche auf dem grossen Operntheater gegeben werden sollen. Von Hrn. Spontini's *Olympia* spricht niemand mehr. Ist die Sage gegründet, dass die Administration auf diese Oper Verzicht geleistet hat, weil die Einnahmen derselben, um mit dem Kunstausdrucke zu reden, in Form Rechtens ausgefallen sind (*Tomber dans les regles* heisst es von der Einnahme, wenn diese während den ersten sechs Vorstellungen unter einem bestimmten Minimum bleibt), oder sind die Verfasser fortwährend mit den Aenderungen derselben beschäftigt? Uebrigens hat Hr. Brifaut, der vornehmste von den beyden Umarbeitern der Voltaire'schen *Olympia*, ein neues Unglück gehabt sein neuestes Trauerspiel *Charles de Navarre* (*Charles le Mauvais*) ist so eben auf dem zweyten Théâtre-François mit dem entschiedensten Misfallen aufgenommen und kaum zu Ende gespielt worden.

Indem ich dies auf die Post geben will, erfahre ich aus zuverlässiger Quelle, dass die Regierung wirklich den Entschluss gefasst hat, die Vorstellungen der grossen Oper fortan im Theater Favart geben zu lassen. Da die Vor-

Google

bereitungen zur Translocation Zeit verlangen; so wird letztes Theater erst vierzehn Tage nach Ostern geöffnet, auch nur solche Stücke auf demselben aufgeführt werden, welche mit dem beschränkten Raume in Uebereinstimmung stehen. Uebrigens, setzt man hinzu, beschäftigt sich die Regierung mit der Untersuchung der verschiedenen Pläne, welche derselben schon ehemals und jetzt wiederholt zur Erbauung eines neuen Opernhauses vorgelegt worden sind. Das Gerücht geht sogar, man habe das prächtige Börsengebäude, von welchem jetzt die äusseren Mauren der Vollendung nahe sind, in Vorschlag gebracht.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Leipzig. Neujahr bis Ostern. Von unsrer Kirchenmusik müssen wir ganz dasselbe, wie im vorigen Vierteljahre sagen, mit Ausnahme dessen, dass in den Sonnabendsvespern die Auswahl der vorzutragenden Stücke besser war. Zum Passionsoratorium hatte Hr. Musikdirector Schicht Haydn's *sieben Worte des Erlösers* gewählt, und Jedermann hörte dies bekannte Meisterwerk mit neuem Antheil. Es wurde sehr gut gegeben.

Von der Oper mussten wir auch das vorige Lied anstimmen, mit Ausnahme dessen, dass Hr. Musikdirector Schneider das Uebernehmen der Tempos aufgegeben zu haben scheint. So unverholen wir das Gegentheil tadelten, so unverholen rühmen wir dies; und wenn uns jenes leid that, so macht uns dies Vergnügen. Die Hoffnungen auf bedeutende Neuigkeiten wurden nicht mehr erfüllt, als sie es im vorigen Vierteljahre wurden; und eher weniger. Wir haben nichts Neues zu hören bekommen, als Spohrs *Zemire* und *Azor*, und einige Tage vor Ende des Vierteljahres nur in einer Vorstellung, Rossini's *Othello*. Die erste dieser Opern hat der schönen, sehr schönen — Instrumentalmusik nicht wenig; des schönen Gesanges aber nicht eben viel. Doch fehlt es auch an diesem nicht ganz; wie die Cavatine der Zemire an die Rose, das Terzett des ersten Acts, mehrere Tempos in den Finalen beweisen. Vieles ist für Sänger und Instrumentisten sehr schwer; dankbar für die Ersteren (was man nun so nennt) sind nur einige Stücke. Wird man mit der ganzen Musik vertrauter, so gefällt sie immer mehr. „Aber eine eigentliche Opernmusik ist sie nicht. Es fehlt zu sehr an grösseren Massen, die dem Zartern entgegengestellt würden; an Einfachem, das das Künstlichere hervorhübe, dessen ohnehin gar viel ist; das Modulieren von A bis Z ist kein Ende, und an brillanten und dankbaren Gesangstücken sollte es auch nicht so sehr fehlen: sie gehören doch einmal zur modernen Oper! Mehrere bedeutende Stellen, ja einige ganze Sätze, überraschen fast bis zum Erschrekken durch ihre Aehnlichkeit mit gleichfalls ganz bekannten Stellen und Sätzen Mozart's, so dass sie nicht unwillkührliche Reminiscenzen, sondern vorsetzliche Nachahmungen scheinen. Ob ein solches Verfahren zu billigen, mögen Andere entscheiden; dass es so einer Grösse, wie Hrn. Spohrs, ihrer nicht bedürfe, versteht sich von selbst. Diesem allen gemäss, gefiel zwar die Oper, und gefiel nicht wenig, bey Wiederholungen noch mehr, als Anfangs, aber grosses Glück machte sie doch nicht, ohngeachtet sie mit grösster Genauigkeit einstudirt war und in den Hauptpartieen ausgezeichnet brav gegeben wurde. Mad. Neumann-Sessi wie Zemire, Hr. Klengel Azor, Hr. Genast Sander etc. Von der Ersteren, als einer Italienerin, ist es doppelt zu rühmen, dass sie diesen künstlichen, selten dankbaren Gesang so trefflich ausführte. Die Schlussdecoration war das Schönste und Reizendste, was wir in der Art jemals hier gesehen haben.

Rossini's *Othello* durfte wohl mehr, als jede andere, wenigstens von seinen in Deutschland bekannten Opern, beweisen, dass er nicht nur ein Mann von Genie sey, was ohnehin Niemand leugnet, sondern auch im edlen und grossen Genre mit vieler Wirkung schreiben könne, wenn er nur will. Im ersten und zweyten Acte beweisen das mehrere einzelne Stücke, neben andern in seiner gewöhnlichen Art; im dritten ist umgekehrt; da beweiset es das Ganze mit Ausnahme einiger kleinen Einzelnheiten. Auch dies Stück, das gleichfalls schwer ist, war sehr gut einstudirt, obgleich die erste und bisher einzige Vorstellung desselben noch nicht ganz in einander griff. Wenn wir es erst öfter gehört haben, wollen wir auch mehr davon sagen. Mad. Neumann-Sessi sang die Desdemona trefflich. Hr. Klengel, als Peruz, sang und spielte sehr brav. He. Genast konnte den Othello freylich weder im Gesange noch im Spiele, ganz ausfüllen, er gab sich aber viele Mühe, und so

Digitized by Google

mässlung es nicht. Es wird ihm aber noch mehr damit gelingen, wenn er ein gewisses unnatürliches, manrtiertes Wesen, das er angenommen hat, noch mehr als bisher ablegen wird.

Sonst gab man gewissermaassen als neu, (von dieser Gesellschaft nehmlich,) den bekannten *Augenarzt* von Gyrowetz, und den, im Grunde etwas thörichten Mischling von Schauspiel und Oper, *die Waise und der Mörder*. Die Musik zu letzterm Stücke, von Seyfried in Wien, finden wir zum grössten Theile sehr brav und ausdrucksvoll. Einzelne Missgriffe, wie z. B. dass, als Victorin allein, ganz ruhig und in stiller Frömmigkeit aus der Kirche kommt, die Musik einen feindlichen Marsch spielt; solche einzelne Missgriffe laufen denn freylich mitunter. Mad. Schirmer vom Dresdner Hoftheater gab diesen Victorin schön und effecturend. Das Andere hatte hiesige zusammengehen müssen. Der *Augenarzt* wurde, bis auf den Schlussverwalter, der zu einem Zerrbilde entstellt wurde, durchgängig gut gegeben. Mad. Neumann-Seidler, als Marie, und Demoiselle Bühler die jüngere, als Philipp, zeichneten sich vorzüglich aus. Das Publikum nahm diese Oper zu gleichgültig auf. Es mag die viele Empfindsamkeit, die darin herrscht, an dieser Aufnahme Schuld gewesen seyn. Diese will man nun einmal durchaus nicht mehr, seit der neuen Heldenzeit; und viel eher das Gegentheil.

Gute Wiederholungen waren: *Aschenbrödel* von Nicolo, und *Joseph in Aegypten* von Mehul, worin ein Hr. Wagner aus Dresden, mit sehr kleiner Person, ohne Theatererfahrung, aber mit Verstand, und mit Sicherheit und Geschmack im Gesang, den Joseph gab. Seine Stimme ist schwach und nach der Tiefe klanglos, meist aber sehr milde und wohllautend. Er spricht auch gut aus. Da er noch sehr jung ist, erregt er vortheilhafte Erwartungen. Vielleicht wächst er auch noch! — Hr. Klengel gehet nach Hamburg. Ein Tenorist vom kaiserl. Hoftheater in Wien, den man sehr rühmt, wird ihn ersetzen. — Eine der vielen Damen, die Müller heissen, hat Gastrollen gegeben, und scheint engagirt. Sie ist nicht mehr im Lenz des Tags, aber eine Sängerin von ziemlich guter Schule, mit einfacher, lobenswerther Methode, und Musikfertigkeit, auch spielt sie nicht übel. Und ist es nun wahr, was man sagt, dass auch ein braver, ernster Sänger auf dem Wege sey: so ist unsre Oper, bis auf *das* in Deutschland fast ausgegangene Gewächs eines wahren ergötzlichen Buffo, sehr gut besetzt. Mögen die Götter in dem Schauspiel ihr nachhelfen! Denn das hat zwar einige sehr ausgezeichnete Mitglieder: dann fällt's aber auch mit einem Male heillos ab. —

Das wöchentliche Concert fuhr fort, viel vortreffliche, und darunter auch ganz neue Musik zu Gehör zu bringen. Dies, und die fast immer rühmenswürdige Ausführung wurde auch anerkannt, und der Saal war immer voll. Wir wollen nur bey dem einigermaassen verweilen, was neu oder sonst wenig bekannt war, oder auch, was sich, unserm Urtheile nach, ganz besonders auszeichnete.

Gesang. Von den Scenen und Arien der Mad. Neumann-Seidler gefielen besonders folgende, theils als interessante Compositionen, theils, und noch mehr, durch ihren schönen Vortrag: *Quant' è grato etc.* aus *Elisabetta* von Rossini; *Ah, soccorso etc.* von Farinelli; *Poidre, non rosa etc.* aus *Romeo e Giulietta* von Zingarelli, *Pur troppo etc.* aus *Achille* von Paer; *Berenice, che fai etc.* von Righini. Wir führen die letzte, wahrhaft grosse und schöne Scene und Arie um so lieber an, da wir im letzten Vierteljahr anmerken mussten, dass Mad. Neumann-Seidler in einer ähnlichen Composition dieses Meisters nicht befriedigte, und da wir nun jetzt anmerken können, dass sie diesmal trefflich sang. Der Beyfall, der dieser Künstlerin bezeigt wird, mundet auch nicht. Vielleicht bringt sie auch ein andres Jahr gewisse Lieblingsstücke nicht zu oft, und — setzt nicht aus — wegen der an Sängerinnen zweifelhaft berüchtigten Katarrhe. — Mit Hrn. Klengel sang sie ein tüchtiges Theaterduett: *Ebben! da me che chiede etc.* aus *Sofonisba* von Paer, und beyde führten es mit vielem Beyfall aus. Allein sang Hr. Klengel eine Arie aus *Agnese*, und eine Scene und Arie aus *Achille*, beyde von demselben Componisten, und beyde gleichfalls mit vielem Beyfall. Der Bassist, Hr. Kittan, gefiel in der grossen Bassscene und Arie aus Winters *Timoteo* mit Recht.

Folgendes waren die grössern, mehrstimmigen Gesangstücke. Erstes Finale aus Paers *Achille*, das wohl eines seiner besten Ensembles ist. Ein ernstes und kräftiges, deutsches Chor von Hrn. Musikdirector Schulz, das er vielleicht

gitzed by Google

jetzt erst und einzeln geschrieben hat und das ihm Ehre macht. Mozart's vortrefflichen Prachtstück, die bekannte Hymne: *Ob fürchterlich tobend* etc. Andr. Romberga andächtiges *Pater noster*. Ausgewählte Sätze, nehmlich alle Hauptchöre und ein Basssolo, aus Graun's *Te Deum laudamus*. (Die Chöre dieses Stücks wurden zwar fehlerfrey, aber matt und schläfrig gesungen. Dem Orchester schien es auch nicht recht zu seyn, dass es die Hände nicht voll Noten bekam. Das berühmte, herrliche Werk hatte gewiss eine bessere Ausführung verdient.) Lobgesang an die Gottheit, von J. H. Stunz. Die Composition ist gut, wenn auch nicht originell; voller regenannter Effectstellen; aber viel mehr Noten, als Musik. Kosegartens Ode: *Was bleibet und was schwindet*, von Andr. Romberg. Sie scheint uns unter seinen Cantaten die beste. *Deutsches Hochamt* von Righini, in zwey Abtheilungen. Eine edle und feurige Composition, wahrer Gesang und dabey doch reiches Instrumentalspiel. So viel wir uns erinnern, ist das Werk hier noch nicht gegeben. Vielleicht ist der deutsche Text untergelegt; dann ist er mit Einsicht und Geschicklichkeit geschrieben. (Die zweyte Abtheilung wurde vom Chore nachlässig und nicht einmal rein gesungen. Man muss das um so mehr anmerken, da die Thomaner es bekanntlich besser können, und dass sie es können, oft, weil weniger vorzüglichen Compositionen bewiesen.)

Cherubini's *Requiem*, zum ersten Male, und in Deutschland wohl noch fast unbekannt. Man thäte dem Componisten Unrecht, wenn man es mit dem Mozart'schen vergliche, besonders da er, wie es scheint, einer solchen Vergleichung absichtlich hat ausweichen wollen. Denn wahrscheinlich hat er darum die meisten Sätze, so viel als irgend möglich, anders genommen, sie ganz anders eingetheilt, weit kürzer zusammengefasst etc. Es will also dies neue Requiem nicht verglichen, sondern, wie am Ende jedes gute Kunstwerk, für sich in seiner Art betrachtet seyn. In dieser seiner Art aber ist es gewiss sehr ausgezeichnet. In mehrern Hauptsätzen sogar bewunderungswürdig, voll von Geist und voll von Kunst. Dass die Reflexion und die Erfahrung an ihm den grössten Antheil haben, und dass die letztere selbst ihre Notizen vom Theater her nicht überall verläugnet hat; das ist nicht zu verkennen, und hilft eben jene seine eigene Art bestimmen. Über Einzelnes darin erlauben wir uns, nach einmaligem Anhören und ohne die Partitur gesehen zu haben, nur Folgendes zu bemerken. *Requiem etc.* bis zu: *Dies irae* — macht einen einzigen, einfachen, sehr mässig instrumentirten Satz aus. Im Ausdruck ist er edel und andächtig, in der Form gewissermaassen alterthümlich. *Dies irae etc.* Dieses ganze herrliche Gedicht ist wieder in einen einzigen Satz, der aber in zwey Tempo zerfällt, zusammengezogen, wo denn freylich die schönen Einzelnheiten des Gedichts nicht sehr beachtet werden konnten, aber darum doch nicht (bis auf wenige) so gänzlich hätten zurückgesetzt werden müssen. Das erste Tempo hat originellr, doch etwas theatralische Effectstellen; das zweyte ist sehr ernst und feyerlich. *Domine Jesu Christe* — meistens sonderbar, und wenigstens beym ersten Hören, nicht sonderlich ansprechend. Die Fuge hat viele künstliche Wendungen, tritt aber im Ganzen nicht recht klar heraus etc. Dagegen ist *Hostias* — um sehr vielfacher, darum aber doch künstlerischer und auch origineller Gesang, durchaus schön und rührend. Das *Sanctus*, das das *Benedictus* nebenbey mit verschlingt, ist so — eigen, wohl auch wunderlich, dass wir nichts davon sagen können, bis wir es öfter gehört haben, ausser, dass es nicht recht ansprechen wollte. Man erholt sich von ihm und erquickt sich durch den kurzen, einfachen Satz: *Pie Jesu etc.* voll Adel und zarten Ausdruck, und dabey doch auch ganz originell. *Agnus Dei etc.* nimmt grosse Anläufe, fällt etwas zerstückt aus, hat aber tief eingreifende, vielleicht dürfte man sagen, schauderhafte Stellen. Einen rechten Totaleindruck wollte das so verschiedenartig zusammengesetzte Stück nicht machen, wenigstens nicht den, welchen die Worte erwarten lassen. *Requiem etc.* fromm und einfach, der Schluss wohl etwas überspannt. Das Werk ist für die Sänger schwer auszuführen. Einige Stellen abgerechnet, konnte man mit ihnen zufrieden seyn, schwerlich für eine erste Aufführung, wie andermal, und wenn sie vertrauter damit sind, wird's wohl besser herauskommen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. No. 16. 1820.

NACHRICHTEN.

Leipzig. (Beschluss.) Den Uebergang vom Gesang zur Instrumentalmusik macht B. A. Webers melodramatische Musik zu Schillers *Gang zum Eisenhammer*. Das Werk ist früher vom Componisten mehemals hier aufgeführt worden und hat seine gerechte Würdigung vom damaligen Verf. dieser Uebersichten erhalten. Wir halten es auch jetzt für die musikalischeste und überhaupt für die beste aller Musiken zu solchen Declamationsstücken. Sie wurde trefflich ausgeführt und fand den verdienten Beyfall. Der Hr. Regisseur Wohlbrück sprach das Gedicht. Man war zufrieden mit den ruhig erzählenden Stellen; mit den andern nicht sonderlich, und einige verfehlte er offenbar. Mehrere, die ehemals Iffland gehört hatten, erneuerten seinen Ruhm auch in dieser Leistung, und der Ref. kann sich aus ähnlichen wenigstens denken, dass sie vortrefflich gewesen seyn muss.

Instrumentalmusik. Symphonieen. Alle ganz und ungetrennt. Sie wurden alle, zur Ehre des Orchesters und zur Freude aller Zuhörer, sehr gut ausgeführt; diejenigen aber, die wir mit cursiver Schrift auszeichnen, am allerbesten. Von Haydn, eine der ältern. Von Mozart, aus *C dur*, mit der Fuge; aus *Es dur* und aus G moll. Von Beethoven, die *heroische* und die aus *A dur*. Von Bernh. Romberg, die *auf den Tod der Königin Luise von Preussen*. Von A. Romberg, No. 5, *C dur*. Von Neukomm, D dur. Von Ries, *No.* 2. Von Fesca *No.* 2.

Ouverturen. Von Beethoven, zu *Fidelio* und zu *Egmont*. Von Cherubini, zu *Les Abencerages*. Von Bernh. Romberg, zu *Scipio*, und eine ältere. Von Hummel, zu den *Sylphen*. Von Lindpaintner, zum *Rosenmädchen*. Von Friedr. Schneider, *sein neuestes Werk*. Ganz neu und zum ersten Male gegeben, waren wohl nur die Symphonie von Neukomm und die beyden letzten Ouverturen. Jene Symphonie ist nicht ohne Eigenthümlichkeit, solide gearbeitet und überhaupt zu loben; doch könnte man ihr mehr Phantasie und mehr Leben wünschen. In das Andante ist der Triumphmarsch aus Händels *Judas Maccabäus* glücklich eingewebt, und nimmt sich auch da gut aus. Die Ouverture von Lindpaintner ist originell, voll Leben und Feuer. Die Ouverture von Schneider ist keine seiner besten; zwar solide geschrieben, aber in den Hauptgedanken zu gewöhnlich und wohl auch zu lang, wenigstens für das, was dann gesagt wird.

Concerte. Gerade die vorzüglichsten unserer Virtuosen hatten diesmal Werke gewählt, die schon geschrieben, aber nicht allzuschwierig sind und daher desto vollkommener ausgeführt werden können. Das ist sehr zu loben, und sollte es zugleich in der Absicht geschehen seyn, den wenigen vorzüglichen Solospielern ein gutes Beyspiel zu geben, so ist es noch besonders zu rühmen. Diese mögen ihm nur in Zukunft folgen. Das Publicum bewies dabey einen richtigen Sinn und nahm eben diese Stücke mit dem ausgezeichnetesten Beyfall auf. Wir bezeichnen auch von ihnen die, welche am vollkommensten ausgeführt wurden, mit cursiver Schrift. Es wäre aber auch die Ausführung der andern viel Gutes nachzusagen, so wie es auch ihnen nicht an Beyfall fehlte. Hr. Musikdir. Schneider: Beethovens *Pianoforteconcert aus G dur*. Herr Concertmeister Matthäi: Viotti's *Violinconcert aus A dur*. Hr. Langer ein anderes von demselben Meister, und eines, das wir noch nicht gehört hatten, *von Rode*. Hr. Gregori *ein Flötenconcert von A. E. Müller*. Die Hrn. Barth und Heinze *ein Doppelconcert für zwey Klarinetten* von Krommer.

Hr. Klengel das Spohrsche Violinconcert aus D moll. Die Herren Steglich und Herrer ein (altes) Concert für zwey Waldhörner von Witt. Hr. Reinsiger das vor kurzem gestochene Pianoforteconcert von Conrad Kreutzer, das der Meister voriges Jahr hey uns selbst vortrug. (Herr Reinsiger trat zum ersten Male als Solospieler auf. Er ist ein noch sehr junger Mann, Mitglied des Orchesters und von schönem Talent für die Tonkunst. Auch hat er mehre ausgezeichnete geistliche Gesangstücke für die Singakademie und den Chor der Thomaner geschrieben, die beweisen, dass er in der Composition ein wackerer Schuler unsers Schicht ist. Er spielte Anfangs etwas ängstlich, dann aber ganz mit Sinne der Composition und in der sehr angenehmen Manier des Verfassers. Für die schnellsten Passagen möchte er aber auf noch mehr Deutlichkeit und Nettigkeit bedacht seyn. Man versprieht sich von Hrn R viel und wohl nicht mit Unrecht, da man an ihm zugleich Bescheidenheit, Bildung und Fleiss rühmt. Flötenconcert von Berbiguier, gespielt von Hrn. Beleke. (Wie wir im vorigen Vierteljahre von diesem gleichfalls noch sehr jungen Manne aus unserm Orchester vermutheten, dass er sich nämlich bald zu einem lobenswerthen Concertspieler ausbilden werde, das wurde schon jetzt durch den Vortrag dieses Concerts bestätigt.) Variationen von Spohr für die Klarinette, gespielt von Hrn. Henze. *Andante und Polacca* für das Orchester, mit durchaus concertirender *Basposaune*, componirt von Hrn. Meyer, gleichfalls einem Mitgliede des hiesigen Orchesters, und die Posaune geblasen von Hrn. Queiser. (Hr. Meyer ist derselbe, der sich durch seine ausgezeichnete Tanzmusik weit herum Ruf erworben und beliebt gemacht hat.) Hr. Queiser trat zum ersten Male als Solospieler auf und fand mit Recht einstimmigen Beyfall. Er bezwingt nicht nur grosse Schwierigkeiten auf dem sonst unbehülflichen Instrumente, sondern spielt auch vollkommen rein, präcis und mit angenehm überraschender Delicatesse.

Wenn man nun diese Leistungen eines Vierteljahrs zusammennimmt, so darf man wohl ohne allen Anschein von Selbstgefälligkeit oder kleinstädtischer Eigenliebe behaupten: unser Concert ist eine Ehre und Zierde des Orts, und werth, hochgehalten und fortwährend reichlich unterstützt zu werden. Das Letzte geschiehet nun auch und vornehmlich von den Vornehmern und Begüterten; das Erste aber zeigen seit einiger Zeit mehr die Andern. Die vornehmen und reichen Herrschaften, zum grossen Theile scheinen die Sache gewohnt worden zu seyn; und was sie gewohnt sind, bezahlen sie allenfalls, lassen's aber sonst auf sich beruhen. Indessen — das schadet eben nicht, und hat am Ende wenig zu sagen. Das gemischte Auditorium ist selten das aufmerksamste, und auch nicht oft das, das gerade für die Hauptsachen die meiste Kenntniss und Bildung mitbringt.

Die *Quartettgesellschaft* der Herren Metthär, Lange, Meyer und Vogt, die *Singakademie* unter Hrn. Musikdir. Schulz, die ästhetische Gesellschaft, *Lyra* genannt, wo Musik einen Hauptheil der Unterhaltung ausmacht, und der vertrautere *Musikverein*, wo blos Liebhaber Orchester- und Gesangstücke einführen: alle diese haben sich nicht nur erhalten, sondern sind in diesem Vierteljahre noch anziehender und auch noch mehr besucht worden.

Ueber Entreeconcerte ist von uns neulich schon ein Bericht erstattet worden, und die Fortsetzung soll bald folgen.

Berlin. Uebersicht des März. Den 4ten gaben der grossherzogl. hessische Kammermusikus Theobald von Hurt und der Musikdirector C. C. Büttinger Concert. Von Hrn Büttinger ward die Ouverture zu seiner Opee *Mathilde*, kräftig gesetzt und ausgeführt, mit Beyfall aufgenommen. Hr. von Hurt trug auch mit Beyfall auf dem Fagott ein Adagio und Variationen von Büttinger, ein Adagio von Krommer und mit dem königl. Kammermusikus Hrn Schwarzsee ein Duettconcert für zwey Fagotte von Danzi vor.

Den 6ten gab Hr. Freyenhagen von Rosenstern seine dritte musikalische Abendunterhaltung. Er trug Phantasieen auf dem Fortepiano und auf Verlangen das Adagio und Rondeau von Hummel für das Fortepiano, mit Quartettbegleitung von den Herren Moser, Böhmer, Müller und Thamm vor. Auch die übrigen Stücke waren gewählt, und trügen zur angenehmen Unterhaltung viel bey.

Den 7ten ward zum ersten Male und seitdem noch ein paar Mal nicht ohne Beyfall gegeben: *Der Mechaniker* oder *Chevalier Dupé*, Bal-

ist in zwey Abtheilungen vom Balletmeister Horschelt in Wien. Ich erwähne dies Stück nur wegen der Musik vom Hrn. Kapellmeister Kinsky, die nicht ohne Werth ist, aber das oft schleppende Ballet nicht zu halten vermag.

Den 10ten war Concert im Theater, in dem wir besonders den herzogl. gothaischen Kapellmeister Hr. Andr. Romberg zu hören, die angenehme Gelegenheit hatten. Von ihm war die neue Ouverture, ein Concertante für zwey Violinen und ein Potpourri für zwey Violinen nach bekannten Melodieen, meistens aus dem *Don Juan*, die er und sein Sohn Heinrich Romberg spielten. Hr. Romberg ist als gründlicher und geschmackvoller Componist bekannt, sein Vortrag auf der Violine ist gediegen und zart, aber sein Sohn steht ihm jetzt noch sehr nach. Mit Beyfall nahm man auch auf: *Die Sehnsucht* von Schiller, componirt von A. Romberg und sehr zart behandelt, mit obligater Violine und Fortepiano, und gesungen von Dem. Joh. Eunike, und die Arie mit Chor aus Händels *Samson: Vertraue Theurer meinem Wort* etc. von Mad. Milder kräftig gesungen. Hr. Romberg gab am 15ten auch eine Quartettunterhaltung, in der seine drey neuesten, noch ungedruckten Quartette vortrefflich vorgetragen wurden.

Den 13ten gab der königl. Kammermusikus, Hr. W. Gabrielsky Concert. Er trug nur seine Compositionen vor, namentlich ein Flötenconcert in G dur, mit einem Adagio aus Es dur, ein Adagio und Polonoise mit Begleitung des Orchesters, und Variationen für Flöte und Oboe, die Hr. Kammermusikus Hambuch bliess, und bliess sie mit vielem Beyfall.

Den 22sten gab der königl. Kammermusikus Hr. Andr. Schunke Concert. Er bliess trefflich, wie immer, ein Concert für zwey Waldhörner, componirt und begleitet von Hrn. Lenss, und mit seinen Söhnen von 12 und 10 Jahren, Variationen für drey Waldhörner.

Den 24sten gab Hr. Carl Anton Schönfeld, unter Direktion des königl. Concertmeisters Hrn. Möser, Concert. Er bliess nicht ohne Beyfall ein Flötenconcert von Berbiguier und von ihm gesetzte Variationen für dasselbe Instrument.

Den 25sten März wurde zum ersten Male gegeben: *Die verfängliche Wette*, komisches Singspiel in zwey Abtheilungen mit Tanz; nach *Cosi fan tutte*, zu Mozart's Musik neu bearbeitet von C. Herklots. So ungeniessbar der alte Text war, so unterhaltend ist der neue, und wird der trefflichen Oper ein langes, erneuertes Leben gewähren. Sie ward von Mad. Seidler und den Desm. Eunike und Leist, und den Hrn. Rebenstein, Devrient d. jüng., Gern, Stümer, Blume und Stich trefflich ausgeführt.

Die Charwoche gewährte uns den doppelten Genuss des *Todes Jesu* von Graun, am 29sten im Dom vom Hrn. Organist Hausmann zum Besten des Bürgerrettungsinstituts von Dem. Schmalz und Kisting, den Hrn. Stümer und Blume, so wie die Chöre durch die Mitglieder seines Singinstituts, und am 31sten im Opernhause von Hr. Prof. Zelter durch die Singakademie vortrefflich vorgetragen.

München, den 18 März 1820. Wir eröffnen unsere diesjährigen Kunstberichte mit einem *Schneider und Sänger*. Ein ominöser Anfang, welcher Kunst und Handwerk vermengt! Mit den Göttern und Helden sind wir auf unsern Opernbühnen fertig. So steigen wir nun in den Kreis der biedern Spiessbürger unserer ehemaligen Reichsstädter herunter, um ihr Leben zu besingen und uns an ihrem Treiben zu belustigen. Hr. Ritter von Winter, der die Arien dieser Schnurre in Musik gesetzt, hat nun bald ein halbes Jahrhundert hindurch in seinem Kunstgebiete gewirkt. Klaviercompositionen ausgenommen, gibt es keine Musikgattung, in welcher er sich nicht zu seinem Ruhme hervorgethan. Von seinem ersten Ballette bis zu diesem *Schneider*; von *Leonardo* und *Blandine* bis zu *Mahomet* hat eine gefällige, klare Schreibart ihn nie verlassen. Melodie galt ihm immer mehr als Harmonie; er verstand es nemlich, wie man's in hiesiger Kunstsprache zu nennen pflegt, eine gute erste Stimme zu setzen. Nie liess er sich von einem gewissen Modestyl, der sein Verdienst an Bizarren und Unverständlichen sucht, hinreissen, wie es manchem seiner Schüler, gewiss ohne sein Hinzuthun, geschehen. Seit Händel und Haydn hat kein Tonsetzer so viele und mannigfache Werke geliefert. Sie können allein einen ganzen Catalog füllen. Das Lob, das ihm so häufig in diesen Blättern gespendet worden, könnte, wiederholt, ihm nicht mehr neu seyn, eine Kritik würde zu spät kommen, folglich nicht mehr lesenswerth ihm dünken. Er ist nun über beyder hin-

Google

aus. Eben so bekannt unter uns ist Dem. Mezger, seine Schülerin, durch ihre ausgezeichneten Naturanlagen und ihre Singfertigkeit. Hrn. Mittermair hat ein vorjähriger Correspondent, bey Gelegenheit der Aufführung von *Mahomet*, wie er es verdient, anerkannt. Wir beziehen uns auf jenes Urtheil und unterschrieben es, wenn es noch einer Unterschrift bedürfte. Hr. Vespermann, ein Schauspieler von grossem Verdienst, wohl auch in dem nördlichen Deutschland bekannt, gab den Schneider und sang seine Arie (ad libitum) sehr artig. So konnte der Beyfall dieses kleinen Singstückes nicht zweifelhaft seyn. Ein artiger, gefälliger Kunstgesang, der auch die neuesten Modeformen nicht verschmähte, lustige Personen, brauchbarer Musiktext — denn auch Poesie ist eben noch keine Nachfrage — leichte Prose, sogar mit einigen Witzworten vermengt — braucht es wohl mehr, um ein Fröhlichkeit liebendes Publikum zu entweihen und zum Lachen zu stimmen? Beyde bisherige Vorstellungen hatten grossen Zulauf; der Componist wurde das erste Mal sogar hervorgerufen; von den Sängern versteht es sich von selbst.

Die italienische Bühne gab zwey ernste Opern von Rossini *Demetrio e Polibio* und *Torvaldo e Dorliska*, beyde uns neu als Darstellungen, aber nicht als Kunstwerke. Des Componisten Schreibart ist bey uns schon zu bekannt. Die *Cantatrici Villane* (Sängerinnen auf dem Lande) hörten wir zwar schon in der Vorzeit mit deutschen Worten — denn die Recitative wurden gesprochen — diesmal aber in ihrer Ursprache und in ächter, nicht verstimmelter, wieder hergestellter Form. Sie gefielen wiederholt. Sehr grossen, herzlichen und allgemeinen Beyfall aber erhielt Paesiello's *Nina*, zwar auch schon vorlängst mit deutschen Worten von der seeligen Mad. Danzi, gebornen Marchand, gut gesungen und noch besser gespielt, nun aber von Sigra. Schiassetti mit Wärme und Kunstsinn vorgetragen. Wer wünschet nicht öfter Werke ächter älterer Meister auf dieser Bühne zu sehen? Gegebnen abgelegenen Wein, nicht immer jungen berauschenden Most! Wäre nur das Neueste der italienischen Musik auf diese frische, einfache, der Wahrheit und Natur entsprechende Weise alt, man könnte ihr ein längeres Leben versprechen.

Uebrigens werden noch seit Anfang des Jahres auf dieser Bühne, deren Mitglieder häufig mit den Einflüssen eines ihnen ungewohnten Klima und einer zu strengen, zu launigen Winters zu kämpfen hatten, gegeben: *Agnese*, *Cenerentola*, *Gazza ladra*, *Pittalone in Algeri* und: *Otello* — auf der Deutschen: *Joseph*, *die beyden Füchse*, *die Müllerin*, *Faschon* und *die Schweizerfamilie*.

Signora Festa kann als eine in ihrer Art vollendete Sängerin betrachtet werden. Was die Natur ihr an schöner Stimme und äussern Vorzügen verliehen, hat sie durch ein sorgfältiges Studium ausgebildet. Sie ist mit den Erfordernissen des ächten Gesanges, wie ihn Italien in den schönsten Zeiten seiner Kunst hebte, vertraut. In guter Schule erzogen, hat sie auf den Rath grosser Meister gehört, und sucht ihre Vorzüge nicht in schwierigen Gängen, in modischen Flankeln, sondern in jenem planen einfach grossen Vortrag, der an unser Herz geht, und uns jener Bravaden, deren sie übrigens auch mächtig genug wäre, vergessen macht. Immer steht ihre Gebehrdensprache und äussere Haltung im Einklange mit ihrer innern Empfindung, weswegen denn auch das Zarte, das Rührende und Gefällige ihr vorzüglich gelingt. Wir konnten keiner ihrer Kunstleistungen bisher unsern Beyfall versagen, glauben aber dabey, dass Agnese und Desdemona, auf welche glänzende Darstellung wir noch zurückkommen werden, zu ihren besten gehören — Signora Schiassetti dringt immer tiefer in das Wesen ihrer Kunst ein, welches ihr durch ihre kraftvolle und zugleich angenehme Stimme sehr erleichtert wird. Sie gibt die Rollen des tiefen Sopranes, eigentlich Contraltes, für welche Stimme Rossini und andere neuere Meister, nach dem Bedürfnisse unserer Zeit, so vieles geschrieben haben, ist noch in der Blüthe ihres Alters, in dem frischen Emporstreben ihrer Kunst, und wird noch Grösseres leisten, wenn sie anders nicht selbst durch überladene Verzierungen ihren auf einfachern affektvollen Vortrag hindeutenden Anlagen entgegenstrebt.

Herrn Zamboni, dem russische Winter nichts anhaben konnten, hat ein deutscher auf das Krankenlager gebracht. Er konnte deswegen seit einiger Zeit nicht mehr auftreten, und erholt sich nur langsam. Seine Kunst steht im Gegensatze mit unsern Staberls und Pumpernickele und stellt alles komische mit so vieler Laune, Feinheit, Wahrheit und Anstand dar, dass auch der Gebildete und Ernstgestimmte an ihm sehr Wohlgefallen finden muss. Seine Stimme, ein Bari-

ten, ist mehr weich und etwas angestrengt, als stark und durchdringend, wie man sie von einem gewöhnlichen Basso erwartet; sein Vortrag immer sinnvoll und dem Charakter entsprechend. Zu seinen ausgezeichneten Darstellungen gehörte der Vater in *Agnes*, wobey der Basso ganz aufhört, und nur der unglückliche Irrsinnige erscheint; der Kapellmeister in den *Sängerinnen auf dem Lande*, und: Sir Marcantonio.

Herr Rovelli ist aus den königlichen Diensten getreten, und hat sich in seiner Vaterstadt Bergamo niedergelassen. Sollte irgend einmal durch eine Umwälzung des Geschmacks die Instrumentalvirtuosität sich selbst beschränken müssen, die Violine würde sich am längsten auf ihrer Höhe erhalten. Schon haben die Herren Täglichsbeck und Molique uns seinen Verlust ersetzt. Beyde sind treflich gebildet. Ersterer, vor kurzem aus Anspach, wenn wir nicht irren, hier angekommen, besitzt Fertigkeit, Ausdruck und Geschmack; nur scheint er im Adagio noch etwas zurück. Etwas ganz ausgezeichnetes, ganz vollendetes hat man Ueberhaupt vom letztern zu erwarten. Da er schon jetzt in seinen ersten Kunstjahren in Schwierigkeiten und edlem Vortrag einen Spohr, dessen Concerte er zur nicht geringen Verwunderung aller Unbefangenen in ihrem ganzen Umfange mit allgemeinem lauten Beyfall spielet, sich zum Vorbilde nimmt, an Geschmack und Gefälligkeit aber mit Rovelli wetteifert. Wir werden noch öfter Gelegenheit haben, von ihm zu sprechen. Eine ehrenvolle Laufbahn mit einem schnell zu erreichenden Ziele öffnet dies Instrument denen, die sich ihm mit Ernst ergeben. Es führt zu Directionen, Concert- und, ehe man es sich versieht, selbst zu Kapellmeisterstellen. Schon ist Hr. Täglichsbeck Director des Orchesters am Isarthortheater, wenigstens für die Zeit der Abwesenheit des Herr Lindpaintner, welcher bekanntlich eine ähnliche Direction in Stuttgardt übernommen hat. Nur noch einiges von

reisenden Virtuosen und Mechanikern

Zuerst, — noch gegen Ende des verflossenen Jahres, der Mundharmonika-, der Maultrommelvirtuos, Herr Franz Kuehl, der mit Stellen aus Jean Paule, ich glaube sogar, aus Göthe's Schriften schon vor seinem Auftreten seine Geschicklichkeit in öffentlichen Blättern documentirte. Man bedauerte, dass unser Theater für sein winziges Instrument zu gross, und er also die Proben seiner Virtuosität in weniger zahlreichen, aber dafür in erwählteren kunstgerechteren Versammlungen, — in dem Museum, der Harmonie, der Gesellschaft im Baierhof — ablegen musste. Ueberall ward ihm grosser Beyfall, denn Niemand hat es wohl auf diesem Instrumente weiter gebracht, oder es so musikalisch behandelt, als er.

Sodann Herr Vimercati mit der englischen Mandoline. Ihm geschah die vor ihm nur der Sigra. Catalani zu Theil gewordene Ehre, dass er zweymal, und zwar immer im grossen Theater auftreten konnte: einmal in Gesellschaft des Hoboisten Herrn Braun aus Berlin, das andermal für sich allein. Immer überwindender Ausdruck der höchsten Zufriedenheit! Auch benutzte er sein Instrument mit solcher Fertigkeit, dass er in dieser Hinsicht allerdings mit jener hochgepriesenen Königin des Gesanges sich messen darf.

Nach ihm (25sten Februar) Herr Moscheles aus Wien, ein Heros auf seinem Instrumente, dem alle bisher bekannten und nicht bekannten Schwierigkeiten, die man auf dem Pianoforte hervorzubringen vermag, ein Spiel sind. Er bequemt sich nach den Forderungen seiner Zeit. Kein grosses Concert in bisher eingeführter Form! Dafür ein Rondeau im polnischen Styl, Variationen über ein hier bisher wenig bekanntes Thema, *Alexandermarsch* genannt, mit Doppelgriffen, Octavengängen und andern Kunststücken, die unserer Zuhörers Begriffe über ihre mögliche Ausführung übersteigen. Der Triumph seiner Kunst. Endlich eine freye Phantasie, vielleicht wegen schon erschöpfter Kunstanstrengung weniger interessant. Oft hob der Künstler seine Hand über die Tastatur des Instrumentes hoch empor, um den nun hervorgebrachten Tönen mehr Schwungkraft zu geben: eine Spielart, welche man auch an Vogler, Meyerbeer, Carl Maria von Weber, und auch an Almeida, einem Portugiesen, der vor mehreren Jahren hier durchkam (denn Hrn. Dussek führte sein Gestirn nie in unsere Gegend) nicht immer wohlgefällig bemerken wollte; doch kam auch wieder vieles vor, eben so zart und geschmackvoll gespielt, als man es von dem ungefähr vor zwanzig Jahren hier anwesenden Herrn Cramer aus London gehört hatte, dessen gebundener, gesangnachahmender zusammenhängender Vortrag noch Vielen im Gedächtnisse ist, welche auch meinen, dass die Kunst, das Pianoforte zu behandeln, wenn gleich vielfach vorgeschritten, doch

dem guten Geschmack und der Natur des Instrumentes seitdem nicht näher gekommen. Die Ouverture dieses glänzenden Concertes war von Hrn. Moscheles selbst componirt: ein schöner Beleg seiner gründlichen Kenntnisse in der Tonsetzkunst. Er sollte nicht säumen, durch mehre Arbeiten dieser Art sich hervorzuthun.

Endlich (am 8ten März) Hr. Reich, Mechaniker aus Fürth bey Nürnberg, mit seinem neuerfundenen Instrumente in der Form eines Klaviers von 6 Octaven, das er *Aeolodikon* nennt. Billig bleibt die innere Einrichtung einer solchen Erfindung, womit man in der Kunstwelt auftritt, dem Auge des Forschers verborgen. Damit bleibt es aber einem Zuhörer, der nach allem Recht einer Ausstellung desselben beygewohnt, unbenommen, seine Meynung darüber auszusprechen. Er hält das Ganze in seiner Wesenheit für ein in seiner Art, hergebrachtes Rohrwerk, mit sogenannten Zungen, wie man diess wohl auch, nur anders ausgeführt, in guten Orgeln findet, und worauf schon der den Hellenen abgeborgte Name hindeutet. Das hörbare Schwellen des Windes, der Druck des Knies, womit wahrscheinlich der den Ton hervorbringende Blasbalg in Bewegung gesetzt wird, berechtigt zu dieser Vermuthung. Damit wird dieser Erfindung ein sehr angenehmer, lieblicher Ton, eine zuweilen tief eingreifende Wirkung keineswegs abgesprochen. Besonders in geeigneten, nicht zu geräumigen Locals ist der Eindruck, der in der Höhe Klange, wie jene der Harmonika ausgibt, in der Mitte und Tiefe aber die Mischung von zarten Klarinetten, Fagotten und andern Instrumenten uns hören lässt, unterhaltend und nicht selten überraschend, vorzüglich, wenn alles in langsam fortschreitenden, gewählten Harmonien — denn einen schnellen Vortrag verträgt das Aeolodikon nicht — gespielt wird, wie uns in dieser Hinsicht die beyden Herren Cramer, welche den Erfinder auf seinen Reisen begleiten, durchaus befriedigt haben. Ohne übrigens mit jenen öffentlichen Blättern, die sich zu Lust für die Erfindung ausgesprochen haben, rechten, oder die durch das Anhören in uns erregten Gefühle, ihren Urtheilen entgegensetzen zu wollen, können wir deswegen doch nicht umhin, auch das, was sich so lebhaft in uns darstellte, bekannt zu machen, nämlich: dass dieses an sich schätzbare Instrument noch mancher Verbesserung bedürfe, um dem, was man bey grossen Ankündigungen erwartet, zu entsprechen. Wir finden zuerst die hohen Töne nicht im gehörigen Verhältniss mit den tiefern, von welcher sie nur zu oft überstimmt und bedeckt werden. Auch ist wohl der an sich wirkungsvolle Windschweller — wir brauchen dieses Wort in Ermangelung eines andern — in seiner gegenwärtigen Vorrichtung nicht als ganz vortheilhaft zu betrachten, weil jeder der gespielten Töne schon an und für sich ein Crescendo angab, und ein fortgehendes Piano oder Forte nicht hervorgebracht wurde, oder es nicht werden konnte, welches doch zum Vortrag einer Cantilene, und auch blos zur Begleitung angewendet, unerlässlich ist, indem sonst das beständige Anschwellen und Abnehmen des Tones die ermüdendste Monotonie zur Folge haben müsste. Wie es im grossen ausgeführt, eine neue Reform, der Ankündigung gemäss, in der Instrumentalmusik sollte bewirken können, ist uns nicht klar geworden. Dass es aber einem ernbesetzten Orchester, welches doch die reichhaltigsten Compositionen aufzuführen nicht unterlassen will, zur Aushülfe, zum Ersatz manches Blasinstrumentes dienen könne, gehen wir gerne zu, woraus denn allerdings hervorgeht, dass es einst der in Deutschland übertriebenen Instrumentensucht Schranken setzen und unserm Sinn mehr auf das Aechte und Wahre der Kunst, nämlich auf ernsteres Studium des Gesanges hinzuleiten geeignet wäre. Denn sollte ein Instrument die Zahl vieler Instrumentalvirtuosen ersetzen können, so würde schon aus Gründen der Ersparniss und des dadurch herbeygeführten Mangels an zureichender Belohnung, die Instrumentalmusik fallen müssen. Indess glauben wir dabey keineswegs, dass irgend ein Aeolodikon, von welcher Art und Grösse es auch seyn möge, jenem Zweck erreichen könne, es müsste nur der Fall eintreten, dass eine unbegreifliche Verarmung der höhern Stände und ihr gänzliches Lossagen von theatralischer Kunst die Unternehmer auf solche erkünstelte Surrogate hinabringen sollte — und wagen es gar nicht, hier auch nur anzugeben, ob eine Beschränkung der Instrumentalmusik für die Kunst ein Gewinn oder Verlust zu nennen wäre. In dem gegenwärtigen Zustande der Erfindung lässt sich freylich so etwas kaum ahnen, indem schon der Gesang von zwey mässigen Stimmen das begleitende Instrument merklich schwächte und oft nicht genug vernehmen liess. Wir haben uns bey der Sache etwas

länger aufgehalten, weil sie ihrer Neuheit wegen Aufmerksamkeit verdient. Sind unsere Bemerkungen gegründet, so mögen sie den Erfinder zu weiteren Verbesserungen führen, sind sie es nicht, so mag er sich ruhig über selbige hinwegsetzen, da der höhere ihm zu Theil gewordene Beyfall ihn ohnehin zu tieferem Forschen ermuntern wird.

Frankfurt am Mayn, im März. Wir haben bereits im Laufe dieses Jahres in Concerten manches Ausgezeichnete gehört; was dagegen die Bühne geboten, ist nicht der Rede werth und beschränkt sich auf die Darstellung einer erbärmlichen Posse, mit sogenannten musikalischen Quodlibets, *das lebendige Weinfass*. Der Titel schon bezeichnet hinlänglich, worauf es darin abgesehn ist. Am 5ten Jan. gab Hr. Höfler, der schätzbare Tenorist unserer Oper, Concert, und wurde mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen. Dieser Künstler erscheint, seit den häufigen Unpäßlichkeiten des Hrn. Schelble, zum öftern in grossen Tenorpartieen auf unserer Bühne und scheint unablässig bemüht zu seyn, seine schöne und biegsame Stimme, mit der er reine Intonation und bedeutende Gewandtheit vereinigt, in den Feinheiten eines geschmackvollen Vortrags auszubilden. Am 12ten Jan. eilten die Freunde der Kunst in Masse zu dem Saale des Weidenbusches; denn heute war der treffliche Spohr, der es nicht verschmäht, dem Frankfurter Publicum vor seinem Abschiede vom festen Lande noch einen Besuch zu schenken, zu hören. Das Concert musste an einem Theatertage statt finden, und die Bühnendirection hatte die Veranstaltung getroffen, dass die Mitglieder des Orchesters ausnahmsweise spät sich einfanden; deshalb begann das Concert erst um halb acht Uhr und mit Tonstücken, bey denen keine Orchesterbegleitung nothwendig war. Zuerst wurde eine neue Sonate für Harfe und Geige von Spohr gegeben. Der erste Satz dieses Musikstückes ist besonders vortrefflich und erinnert an frühere Werke des Componisten, in denen er hauptsächlich Melodie berücksichtigt, ohne Vernachlässigung der Harmonie. Ein bedeutendes Allegro, mit allem Reiz neuer und interessanter Melodieen geschmückt, in höchst überraschenden Uebergängen, angemessenen Passagen in beyden Instrumental-Partieen, so wie einer einsichtsvollen Geordnetheit des Ganzen durchgeführt, tritt uns höchst erfreulich entgegen und erhebt sich zu einem der ausgezeichnetsten Tonstücke dieser Gattung. Der zweyte Satz, ein Potpourri, enthält ein lieblichee Thema aus *Zemire und Azor* u. einanderes höchst gefälliges von Danzi. Hiebey hat hauptsächlich die Harfe Gelegenheit, ihre Eigenthümlichkeit in Arpeggios und andern ihr angemessenen Passagen zu entfalten. Mad. Spohr trug die Partie der Harfe mit all der zierlichen Virtuosität vor, die aller Orten in ihrem Spiele Bewunderung erregte. Das vollendetste Ensemble wurde durch diese zart sich anschmiegende Begleitung ihres Gatten hervorgebracht. Spohrs neuestes Violinconcert hatte in der Ausführung durch den grossen Meister keinen Wunsche Raum. In ihr herrschte wahrhafte klassische Idealität, besonders wurde der letzte Satz vollendet gegeben. Hier wurden mit der Inspiration eines künstlerischen Gemüthe die schwierigsten Begriffe materieller Darstellung vermählt. Wer die Composition nicht kannte mit ihren riesenmässigen Schwierigkeiten, musste glauben, alles wäre leicht und gelegen zu executiren, so unbefangen führte Spohr das Ganze aus. Das Spiel dieses grossen Künstlers steht eben deshalb so hoch, weil sich in ihm der poetische Geist frey dem Flage überlässt, und weil es ihm stets gelingt, sich zur Sonne empor zu schwingen, ohne, wie so viele andere, das Sinnige und Tiefgefühlte in den Schranken einer sicherhoben Berechnung einengen zu wollen oder zu verkennen. Dass die Menge nicht über die Gradation des Schwierigen und seine Verwandtschaft mit dem Genügen zu entscheiden vermag kommt übrigens dem letzten zu Gunsten. Zum Schlusse trug Spohr einen seiner älteren Potpourri's, mit aller ihm eigenen Trefflichkeit vor. Ausser ihm und seiner Gattin, hessen sich noch Hr. Schelble mit Liedern von Mozart, André und Spohr, und Hr. Pillwitz mit einer Arie von Righini hören. Beyde Künstler wurden mit grossem und verdientem Beyfalle aufgenommen. An Hrn. Pillwitz haben wir einen ganz vorzüglichen Baussänger gewonnen, den unsere Theaterdirection nur zu schätzen verstehn möge; dann steht auch er, wie es mit vielen guten Acquisitionen der hiesigen Bühne bereits der Fall war, nur eine vorübergehende freundliche Erscheinung seyn. Auch Spohr besuchte uns ein alter Freund, Hr. Hermstedt wieder. — Er behandelt die Klarinette noch immer mit der gediegenen Künstler-

schaft, die seinen Ruhm begründet; im materiellen ist er vielleicht noch vorwärts geschritten. Doch wurde von den Eberweinschen Compositionen, welche Hr. Hermstedt vortrug, niemand sonderlich angesprochen und die Meynung der Kenner war, dass Hr. Hermstedt durch solche Gaben nur seinem Rufe schaden könne. Indem Hr. Hermstedt sein schönes Talent der Darstellung dieser Tonstücke weiht, so geht er eben so irre, als der Componist selbst, der bey bedeutenden Mitteln in Naturanlage und Kenntniss das Gesuchte und Bizarre für das Wahre und Aechte in der Kunst hält und in der Charyhdis musikalischen Rechnerey manchen von Ursprung herrlicher und gemüthlichen Gedanken begräbt. In dem Concerte des Hrn. H. hörten wir auch zum ersten Male Hrn. Louis Maurer aus Petersburg, in dem wir einen der brillantesten Violinspieler und gewandten Componisten kennen lernten. Sein Concert fand am 4ten Febr. statt. Viele haben zwischen ihm und Spohr eine Parallele ziehen wollen, doch kann nach unserer Meynung von einer solchen gar keine Rede seyn, da beyde Künstler auf ganz verschiedenen Bahnen dem Ziele entgegenschreiten. Hr. L. Maurer gehört in seinem Spiele und oft auch in seiner Composition der französischen Schule an; dagegen Spohrs künstlerisches Wirken rein deutsch ist und an der geistigen und Gemüthswelt seine Wohnung hat. — In seinem Concert am 7ten Febr. trug Hr. de Grut, Mitglied des Orchesters ein veraltetes Klarinettconcert von Krommer recht brav vor. — Das Concert der Dem. Wagner am 16ten Febr. wurde durch Hrn. Concertmeister Hoffmann in Begleitung der von Mad. Dolle gesungenen Arie aus Pärs *Griselda*, Herrn Fillwitz in Variationen von Mayer und Hrn. Schmid, durch den Vortrag eines Spohrschen Violinconcerts wahrhaft verschönert. In den Abonnementsmusiken des Orchesters wurde bereits manches Treffliche gegeben; die Geiger Hr. Baldenecker sen. und Herr Hoffmann jun. liessen sich mit allgemeinem Beyfalle hören. Der Künstler auf der sogenannten Mundharmonika oder Maultrommel, Herr Koch, rührte manches empfindsame Damenherz, die Herren aber meinten, das Ding lese sich im Jean Paul doch viel besser. Das Mumum und die Schellebelesche Singestalt haben auch im Laufe des Winters manches Lobenswerthe geliefert. Nächstens mehr.

P. S. Sie haben neulich einen Aufsatz von Stevara über die neuen Pariser Geigen von Chanot gegeben: dazu hätte ich denn nun noch einige Supplement-Zeilen von guter, d. h. von Spohrs Hand, der eine solche Geige bey A. Boucher in Brüssel gesehen hat und folgendes darüber schreibt: „Boucher besitzt eine von den neuen Pariser Geigen. Sie hat die Gestalt einer Guitarre, keine vorstehenden Ränder, ist nicht eingelegt und die Saite sind ohne Saitenfessel in der Geige befestigt. Der Ton ist stark und sehr voll, doch ein wenig bratschenartig. Dadurch, dass die Saiten dissents des Steges mitklingen, so fehlen viele Töne, die auf unsern Geigen hart und stumpf sind, z. B. ay und m, eben wie d und g, was sehr angenehm überrascht. Ueberhaupt ist nicht zu leugnen, dass Alles das, worin diese Geigen von den alten abweichen, wahre Verbesserungen sind. Sollte Boucher's Geige durch längeres Spielen (sie ist erst ½ Jahr alt) das hohle bratschenartige verlieren, so ist sie besser, als alle alte Geigen, die man bis jetzt vorgekommen sind. Stärker und voller im Ton ist sie jetzt schon.

Recension.

Premiere Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, Flute obligée, 2 Hautbois ou 2 Clarinettes, 2 Cors (Basson, 2 Trompettes et Timbales ad libitum), composée par J. Kuffner. Oeuvr 76. (Pr. 4 Guld 30 Kr.)

Seconde Sinfonie etc. Oeuv. 76 (Pr. 6 Guld. 30 Kr.) à Mayence, chez B. Schott fils.

Der äusserst fleissige Verf. hat sich mit diesen neuen Werken nun in einer höheren Musikgattung versucht. Soviel dem Rec. bekannt ist, schrieb er zuerst viele Serenaden und andere kleinere Stücke, besonders für Guitarre, welche in Hinsicht der gefälligen und ansprechenden Melodieen, so mancher artigen Verflechtungen der Instrumente, leicht fasslicher Modulationen u. s. w. sehr beliebt wurden und auch zu einer angenehmen Unterhaltung recht gut dienten. Wer wünscht sich nicht auch einmal vom ernsteren Dichten und Trachten, abzuspannen, und da ist einem eine Musik so recht willkommen, welche

leicht fasslich, sich in angenehmen Modulationen und lieblichen Gesangweisen bewegt, und nicht so sehr auf der Oberfläche liegt. Doch will der Rec. das Gesagte mehr auf das Allgemeine und nicht auf die tiefere Neigung ächter Kunstfreunde bezogen haben.

Später schrieb der Verf. auch Quartetten. Schon die Bestimmung dieser Art von Tonstücken, für den beschränkteren gesellschaftlichen Kreis, gibt hier ein weiteres Feld der mannigfaltigen Anwendbarkeit, wodurch sich einiges schon der Ernst der Kritik mildert. Konnten sie auch den Kunstkenner nicht ganz befriedigen, so enthielten sie doch manches Gute, und boten viele Gelegenheit zu einer brillanten Ausführung, besonders in der Hauptstimme dar. Und nun hat er sich in dieser höheren Kunstgattung versucht, wenn, so wie im Fache der Quartettenmusik, wir Deutsche einen wahren Schatz von vortrefflichen Werken besitzen. Nicht gesonnen, sich in die Beantwortung der Frage einzulassen, in welche Klasse gehören diese neuen Werke des Verf.? glaubt doch der Rec. vom Interesse für die Kunst, so wie von dem sich, zum Schaden dieser, an vielen Orten regenden Zeitgeiste aufgefordert, sich vor der Hand auf die Erörterung einlassen zu müssen: welchen Styl verlangen die Werke dieser Musikgattung überhaupt? — Was der Chor in der Gesangmusik, das ist die Sinfonie — im weiteren Sinne — in der Instrumentalcomposition. So wie in jenem — in der ausgedehnteren Bedeutung — das Universelle der Menschheit erscheint, in welchem sich sonach alles Individuelle, als Einzelnheit im Ganzen verschmelzen findet, so ist es auch hier. Nur hat der Instrumentalchor weit mehr Freyheit in der Behandlung zu, was sich sowohl in dem ausgedehnten Tonumfange der verschiedenen musikalischen Werkzeuge gründet, — wie weit ist es nicht vom tiefen E oder Es der 16füssigen Contrabasse bis zur grössten Höhe der Klarinette, der Flöte oder gar des Piccolflötchens! — als auch in der so verschiedenen Toneigenschaft der mannigfaltigen musikalischen Werkzeuge liegt. Auch findet hier die Beschränkung nicht Statt, welche in der Gesangmusik durch den gehörig auszusprechenden Text gesetzt ist. Dafür aber entbehrt der Instrumentalchor jener eigenthümlichen herrlichen Effekte, welche ein gewandter Tonsetzer durch geschickte Behandlung seines Textes, sowohl im ganzen Verfolge, als bey einzelnen Stellen, erzielen kann. Und so könnte die Aehnlichkeit beyder Arten von Chören, so wie ihr beyderseitiger wichtiger Unterschied, noch weiter entwickelt werden, wenn es dem vorliegenden Zwecke entspräche. Doch geht so viel aus der bisherigen Erörterung hervor, dass der Instrumentalchor jede Art der Darstellung, jede mögliche Verbindung und mannigfaltige Verflechtung der Ideen, so wie die Ausführbarkeit von allem diesen durch die Instrumente, ohne Beschränkung in Hinsicht des Zeitmasses, der Tonhöhe oder Tiefe, der kühnsten Sprünge, der mannigfaltigsten Vortragsarten, des frappanten Wechsels in den Tonleitungen und Tonfolgen u. s. w. erlaube.

Welchen Charakter fordert aber eine solche Darstellung im allgemeinen? —

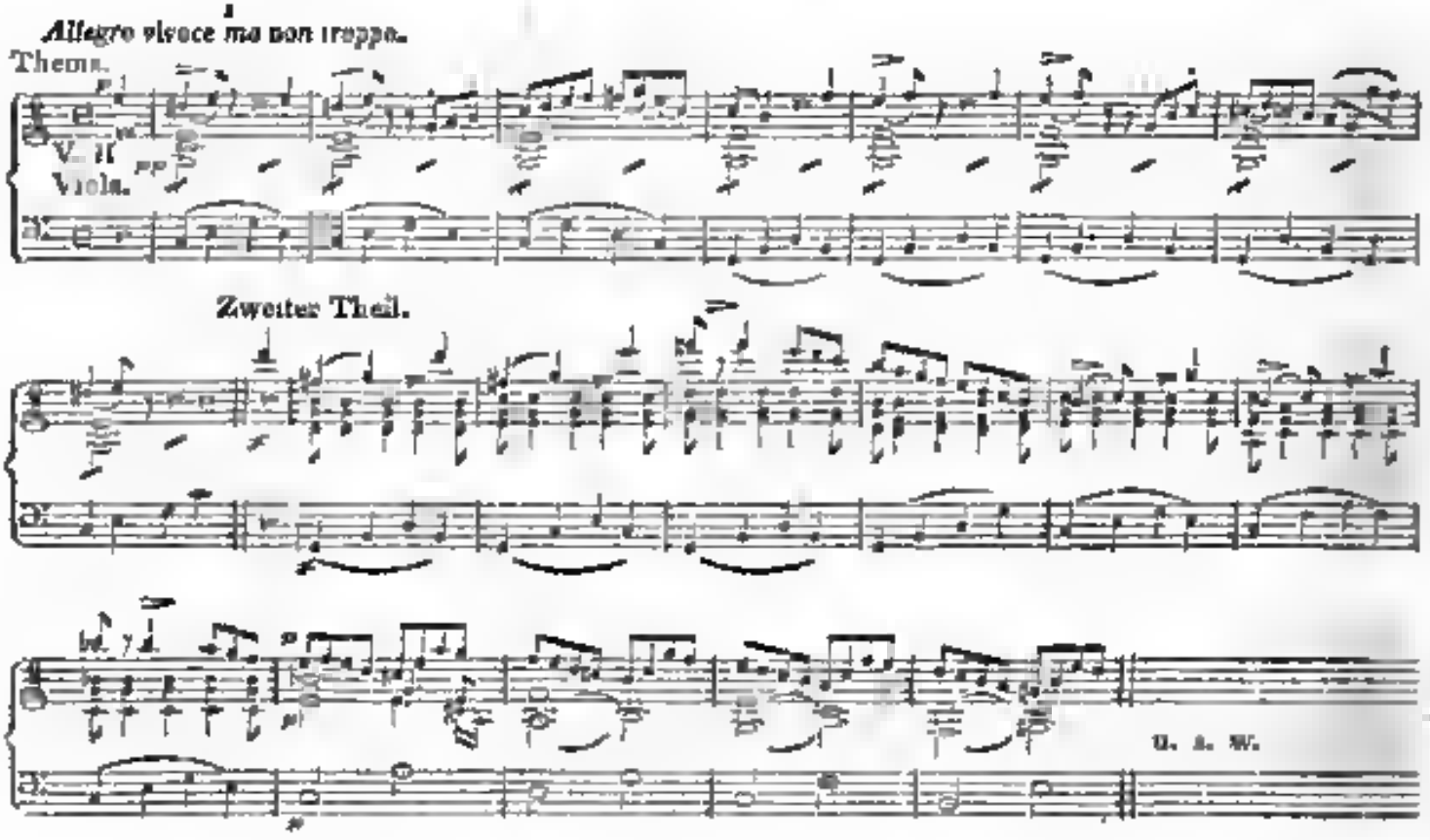
Wenn — was schon schon gesagt wurde — dem Gesangchor jener der Instrumentalmusik, dem Wesen nach, gleich ist, jener aber das Universelle ausspricht, so kann kein anderer Charakter, als jener des Erhabenen, Grossen, des Würdigen und Edlen als zulässig erscheinen. Denn in dieser erhabenen Richtung allein kann die Menschheit ein ihrer würdiges Ziel finden, nur mit diesen allgemeinen Grundzügen kann sich die Eigenthümlichkeit einer jeden Individualität verschmelzen.

Durch diese Beantwortung ist zugleich auch jene Frage erschöpft, welchen Styl erfordern die Werke dieser Musikgattung? — Eine weitere Frage drängt sich nun für sich auf, jene: wie charakterisirt und gestaltet sich der grosse, würdige, edle Styl? —

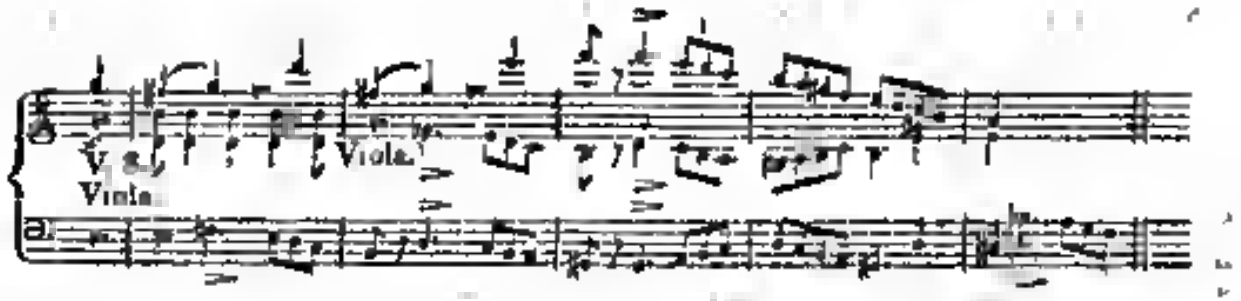
Die umfassende Beantwortung dieser würde uns zu weit führen. Auch ist dieser Punkt in so vielen ästhetischen Schriften gründlich und weitläuftig behandelt worden. Rec. führt daher nur im allgemeinen an, dass der Tonsetzer, sowohl beym Empfangen alle Gestalten seiner Ideen und Gefühle, durch die Anschauung jenes hohen Standpunktes begeistert, seine individuelle Eigenthümlichkeit zur universellen Anschauung zu erheben bestrebt seyn müsse. Dadurch werden alle Formen, in welchen er sich ergiesst, eine eigene Kraft und Fülle, eine eigenthümliche Bedeutsamkeit, Simplicität, einen würdigen und edlen Charakter und Umriss erhalten, welche den Einfluss der Zeit nur in so weit zu erkennen geben, als der Künstler überhaupt seine ewige Idee

nur in den Formen der Zeit und des Raumes kann erscheinen lassen. Auf diese Weise wird alles Gemeine und Verbrauchte der Formen, — insofern der Geist des Künstlers diesen nicht wieder eine neue Bedeutung einzuprägen im Stande ist — das Alltägliche der Modulationen, sowohl in harmonischer, als melodischer Hinsicht, das Streben nach gefälliger Form, imponirenden Effekten u. s. w. entfernt seyn. So wird sich der Geist des Künstlers ehren, und das Kunstfeld gewinnen, indem ein durch wahre Anschauung des Kunstideals begeistertes Individuum die Frucht seiner eigenthümlichen Bildung im schönen Werke niederlegt.

Wenden wir nun diese Grundsätze auf die vorliegenden Werke des Verf an, so finden wir sie allerdings nicht gehörig berücksichtiget. Er scheint gar nicht von dieser ernsteren Ansicht — welche allein mit dem Wesen dieser Kunstgattung vereinbar ist — ausgegangen zu seyn. Diess zeigen zu viele Ideen, die gar zu gewöhnlich sind; zu viele von dem Verf. selbst in seinen Werken so sehr verbrauchte Formen, sowohl in der Begleitung, als selbst in den Ideen, diess beweiset endlich die Ausarbeitung, welche, anstatt der Idee immer mehr Bedeutung und Interesse zu verschaffen, so oft, bey der warmen Anregung der Gefühle, wo man einen volleren, geistigen Erguss voraus findet, im Augenblicke abspringt, und in Gemeinplätze herabsinkt. Zum Beweise des Gesagten stehe hier nun der Anfang des ersten Allegro von der zweyten Sinfonie und die Ausarbeitung im zweyten Theile.



Was hätte der Verfasser für eine schöne Gelegenheit gehabt, durch Nachahmung in den einzelnen Stimmen, durch Verflechtung der Ideen, dieser in der musikalischen Rede so wichtigen Stelle Leben, Kraft und geistige Bedeutung zu geben! — Was hätte schon die Voraussehung jener im 5ten Takte der ersten Violine vorkommenden Idee im Basse, und die Nachahmung in der Viola für eine Wirkung in dem blossen Quartette hervorgebracht, z. B.



Wie hätte man nun noch durch den Blasinstrumentenchor den Effekt verstärken, durch einfache Gegensätze herausheben, und die Hauptidee in reicher Kraft erscheinen lassen können, wodurch dies ganze Allegro an Bedeutung würde gewonnen haben! —

Vermuthlich hat der Verf. zu sehr die Leichtigkeit der Ausführung berücksichtiget. Allein dieser Rücksicht den Geist in der Darstellung opfern, dies mag sich wohl bey Werken einer geringeren Musikgattung, aber nicht hier, bey dem würdigen Instrumentalchor, entschuldigen lassen. Uebrigens hat ja Haydn, vorzüglich in seinen früheren Sinfonien, äusserst belehrende Beweise von großen Effekten durch die einfachsten und so leicht ausführbaren Kunstmittel gegeben. Und seine Werke wird ja doch der Verf. gewiss kennen und studiret haben. Auch sieht ihm ja, was er in allen seinen Werken bewiesen hat, ein reiner, lichtvoller, oft recht interessanter Satz zu Gebote, und der Satz zeiget Gewandtheit und Instrumentalkenntniss. Es fehlt mithin nur daran, dass er mit einer grösseren Kraft sich aufschwinge, das Wesen dieser Musikgattung genau ins Auge fasse, und mit ernstem Fleisse und bedeutend unterhaltener Seelenspannung an die Anlage, noch mehr aber an die Ausarbeitung seiner Werke gehe. Dadurch werden auch die vielen Reminiscenzen hinwegfallen, welche man zu häufig und zu deutlich bemerkt.

Uebrigens können die beyden berührten Sinfonien recht gut zur Unterhaltung, besonders in Gesellschaften von Dilettanten dienen, in welchen man auf strengere Forderungen, freywillig, oder durch die Umstände gezwungen, verzichtet. Sie können sogar mehr gefallen, — Rec. spricht hier aus Erfahrung — als viele Haydn'sche Sinfonien. Das gönnen wir denn auch recht gerne dem Verf., so wie jenem Theile des Publikums. — Aber eine ernste Kritik, von den unabweichlichen Forderungen der Kunst und jenen, aus ihrem Wesen selbst fliessenden Gesetzen ausgehend, muss — und wenn sie noch so billig seyn sollte — ihren Weg ohne alle Nebenrücksicht verfolgen. Nicht der irdische Beyfall, die Anregung des Höchsten, des Ewigen im Menschen, ist es, wodurch sich der Werth der so menschlichen Geister würdigen Erzeugnisse in Kunst und Wissenschaft bekundet.

Die Geschichte der plastischen Kunst, in der älteren, so wie der neueren Zeit, zeigt uns, dass, so wie die Künstler anfingen, ihre Kraft auf geringfügige Gegenstände zu wenden, welche dem Aufschwunge des Geistes nicht Nahrung genug geben konnten, sie Kunst selbst in Verfall gerieth. Nothwendiger Weise entschwand auf Seite der Künstler und der Zeitgenossen der Sinn für das Höhere, und den niedrigen, gemeinen Boden flohen die Musen, in den hohen ätherischen Regionen nur wohnend.

Was in dem erwähnten Kunstfelde der gemeine Gegenstand, das ist in der Tonkunst noch weit mehr jener Styl, welcher dem Glanze und der schmeichelnden leeren Lieblichkeit fröhnt, und seine Nahrung nicht aus der reinen Quelle hoher kräftiger Begeisterung schöpft. Auch er wird uns die Musse der Tonkunst verscheuchen, sie, die uns bisher mit so reichen und schönen Gaben erfreute, mit Gaben, worauf wir und unsere Zeit stolz seyn durfen.

Drum — damit sie uns nicht entfliehe — halten wir fest zusammen, die wir uns ihrem schönen, so beseligenden Dienste geweiht haben, um alles Gute und Würdige mit begeistertem Gemüthe zu ehren, und jedem andern achtbaren Streben die nothwendige Richtung nach oben anzuweisen.

Kurze Anzeigen.

Funfzehn vierstimmige religiose Gesänge, mit willkührlicher Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, zum Gebrauch für Kirchen und Schulen; oder auch einstimmig für häusliche Andacht — — von Moriz Kahler. Zullichau und Freystadt, b. Darnmann. 1819. (Preis, 10 Gr.)

Hr. K. hat zu dem angegebenen Gebrauch zwar bekannte, aber durchgehends gute und auch für musikalische Bearbeitung günstige Texte gewählt. Die Art, in welcher er sie aufgefasst und behandelt hat, gleicht meistens der einfach würdigen, hier vollkommen angemessenen, der ehemals sogenannten Kirchen-Arie — wo nämlich nicht von Musik mit Instrumentalbegleitung die Rede war; und die gleichsam zwischen dem Choral in seinen Pfundnoten, taktfrey sich hinbewegenden Rhythmen, unwandelbaren Einschnitten, und zwischen dem figurirten Chorgesang mitten innen stand; als wozu die allbekannten, meist trefflichen Gellertschen Lieder von C. Ph. Em. Bach, Graun's „Auferstehn, ja, auferstehn," und unter den neuern manche Stücke von Schulz und einige von Reichardt gehören. Den Reichardtschen, z. B. seinem: Alles, was Odem hat — Der Mond ist aufgegangen — u. a., nähern sich die vorliegenden, des Hrn. K., am meisten; und das ist nicht wenig zu ihrem Lobe gesagt. Ist Hr. K. auch nicht immer in der Declamation, Accentuation und symmetrischen Nachbildung der Versmasse, besonders der einander correspondirenden Zeilen, so bestimmend und bezeichnend, wie Reichardt, ist er auch in der Erfindung der Melodien nicht so mannigfaltig: so ist er dafür in der Harmonie sicherer, schreibt fliessender durch alle Stimmen, als dieser zuweilen, und fährt nicht in die (für so etwas) zu hohe Höhe oder zu tiefe Tiefe, wie dieser nicht selten. Sonach eignet sich dies Werkchen allerdings zu dem doppelten Gebrauch, den Hr. K. auf dem Titel angegeben hat; und verschiedene Nummern darin sind als eine wahre Bereicherung unserer, in diesem Fache nicht eben überfüllten, wahrhaft *ausgewählten* Sammlungen zu diesem Gebrauch. Wir geben diejenigen Nummern an, die uns zugleich von Seiten der Kunst und der Zweckmässigkeit, vorzüglich für öffentlichen und Schulgebrauch, gefallen haben, und setzen zu denen, wo dieses vorzüglich der Fall gewesen, noch ein *. No. 1; No. 2 *; No. 3, No. 5 *, No. 6, (bis auf Einiges, eben Ausgestellte;) No. 7; No. 8; No. 9 *, No. 11, (bis auf Mehres und Auffallenderes in jener Art, sehr gut;) No. 12; No. 13 * und No. 14 *.

Trois Duos concertans pour deux Flutes, comp. — — par W. Gabrielsky. Oeuv. 59. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 2 Thlr.)

Ein sehr geschickter, und offenbar seines Instruments vollkommen kundiger Flötist bietet hier beträchtlich geübten Liebhabern Uebungs- und Unterhaltungsstücke, bey denen sie sicher Noten und Vergnügen finden werden. Die Erfindungen sind keineswegs gewöhnliche Flötensätzchen, und immer interessant, die Harmonie, in so weit bey Flötenduetten davon die Rede seyn kann, ist nicht vernachlässigt, der Wechsel der obligaten Stellen beyder Instrumente ist kein blosser Wechsel, kein blosses Wiederholen dessen, was der Eine vorgetragen, von dem Andern; für Mannigfaltigkeit ist auch gesorgt, sowohl durch die Wahl des Charakters der verschiedenen Sätze, als auch durch Mischung der einzelnen Theile, melodischer Sätze nehmlich und concertirender, ja, hin und wieder wirklich concertmässiger Passagen. An Inhalt fehlt es am wenigsten; und das wird den geschickten Liebhabern eben recht seyn. Einige Sätze sind durch ihre Länge etwas anstrengend. Die Vortragsart ist genau angegeben. So müssen wir denn diese Duette denen, welchen sie bestimmt sind, bestens empfehlen. Der Stich ist deutlich und sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. **No. 17.** 1820.

Nachrichten.

Mayland. Gegen das Ende des Jänners gab man hier eine ältere Oper von Hrn. Generali, *Adelaide di Borgogna*: sie machte einen förmlichen fiasco und verdiente kein besseres Schicksal. Zum Schluss des Carnevals ward die neue Oper *Vallace, ossia l'Eroe Scozzese*, von Hrn. Pacini, jedoch bey jeder folgenden Vorstellung mit vermindertem Beyfalle gehört. Indess hatte der Compositeur die Gunst eines gewissen Publikums für sich, weshalb er in den ersten drey Abenden nach jedem Acte hervorgerufen wurde. Diese Oper ist zwar hier und da für die beyden Stimmen der Camporesi und der Bassi gut geschrieben und zum Theil in einem bessern Style gearbeitet; doch leuchtet aus ihr überall Rossini und wieder Rossini hervor. Von neuen Gedanken, gediegenem Satze, von kunstvoller Ausarbeitung und dergl. ist nichts darin zu finden; diese hören wir überhaupt bey unsern heutigen italienischen Componisten nicht mehr, weil eben die Kunst bey ihnen nicht zu Hause ist. Hätte Vigano's neues Ballet: *Alessandro nell' Indie* nicht vielen Beyfall gefunden, so würde unser grosses Theater noch bis heute, so wie im ganzen Carneval, leer geblieben seyn.

Auf dem Theater Rè gab man Mozart's *Don Juan*. Er gefiel, trotz mancher sträflichen Verstümmelungen, welche man sich daran erlaubt hatte, und obschon wir sie hier zum dritten Male hörten *). Die Marcolini trat im *Ser Mercantonio* von Pavesi auf. Ihre Stimme ist leider dahin, doch zeigt sie noch Spuren des guten Gesanges; ihr Spiel ist trefflich. Die Musik dieser Oper ist leicht und gefällig.

Seit verwichenem Winter existirt hier eine philharmonische Gesellschaft unter dem Namen *Gli Orfei*, deren Zweck (wie die Statuten sagen) darin besteht, den wahren musikalischen Geschmack einzuführen, den Dilettanten beyderley Geschlechts die Mittel an die Hand zu geben, sich den schönen italienischen Gesang eigen zu machen, die wahren Vorzüge der Instrumentalmusik kennen zu lernen, dabey sich anständig zu unterhalten. Jeden Freytag, mit wenigen Ausnahmen, wird daher wechselsweise eine Akademie von Vocal- und Instrumentalmusik mit grossem oder kleinem Orchester gegeben. Ferner, heisst es in den Statuten, werden ausser der alten und auserlesensten neuen Vocalmusik, welche die Akademieen von der ersten Ordnung bilden, auch in jenen von der zweyten Ordnung andere nicht instrumentirte Meisterstücke die Klassiker Jomelli, Galuppi, Leo, Porpora, Pergolesi, Durante, Gluck, Handel, Marcello, Haydn, Mozart u. s. w. aufgeführt werden. Einmal des Jahres wird eine Cantate, ein Oratorium oder auch eine ganze Oper gegeben, und alle zwey Jahre eine von diesen neu componirt. Ueberdies befinden sich im Locale dieser Gesellschaft zwey Fortepianos, an welchen sich die Dilettanten, unter dem Beystande zweyer zu diesem Behufe besoldeter Meister, im Singen üben und zu den Akademieen vorbereiten können. Die übrigen Artikel sprechen von der Ad-

*) Wenige Opern werden in den grossen Städten Italiens, besonders in Mayland, zum zweyten Male, d. h. in zwey verschiedenen Epochen gegeben, es sey denn, sie gefallen sehr bey ihrem ersten Erscheinen. Ausserst selten erlebt eine Oper eine dritte Reprise, wenn sie nicht einen allgemeinen, starken und unparteyischen Beyfall zuvor erhalten hat. Seit sehr Jahren habe ich blos in Mayland drey dritte Repriseu gezählt: Weigle Rivale di ch stesso, Mozart's Presidenti dalnel und Mozart's Don Juan; von einer vierten kenne ich kein Beyspiel. (Anmerk. des Corresp.)

ministration u. s. w. Das Ganze leitet Hr. Paganini, Compositeur.

B. Romberge Erscheinung in Mayland bildet eine eigene musikalische Epoche für diese Hauptstadt. Man nannte ihn allgemein den Paganini auf dem Violoncell, und das will in Italien so viel sagen, als etwas unerhörtes, etwas unglaubliches.

Romberg kam hier gegen Ende des Carnevals an, konnte aber erst das grosse Theater alla Scala mit Anfang der Fastenzeit zu seiner Disposition erhalten, um Concert in demselben zu geben. Dieses hatte auch verwichenen Freytag, den 5ten dieses, Statt. Wenn nun der berühmte und treffliche Spohr mit all seinem grossen Beyfalle in zwey Concerten in Mayland sich nur einer sehr geringen Anzahl Zuhörer erfreuen konnte, so muss man es allerdings als etwas ausserordentliches, ja die Erscheinung als einzig betrachten, dass R. der erste fremde Künstler in Italien war, welcher mehr Zuhörer, als alle seine Vorgänger hatte; kurz, es waren in seinem ersten Concerte, wiewohl an demselben Tage aufreundliches Wetter einfiel und im Liebhabertheater Comödie gegeben wurde, doch gegen 2000 Personen zugegen, und da das Billet auf 2 Franken angesetzt war, so fiel auch die Einnahme reichlich aus.

Der Künstler selbst wurde nach jedem Stücke hervorgerufen und mit Enthusiasmus empfangen. Gestern, den 10ten dieses, gab Romberg im besagten Theater, auf Verlangen, sein zweytes und letztes Concert, ebenfalls vor einer zahlreichen Versammlung und mit grossem Beyfall. Morgen spielt Romberg im Saale der philharmonischen Gesellschaft *Gli Orfei*, und kehrt unmittelbar darauf über Turin nach Deutschland zurück.

Venedig. Die vorzüglichsten Sänger auf dem Theater alla Fenice waren: die Morandi, die Cortesi und der Tenorist Tacchinardi. Die erste Carnevalsoper hiess: *il sagrifizio d'Epito*, von Hrn. Carafa neu componirt und fiel ganz durch; man wiederholte darauf Rossini's *Odoardo e Cristina*, die er verwichenes Frühjahr hier componirte; sodann gab man aber die neue Oper *Costantino* von Hrn. Stunz, in welcher der zweyte Akt vielen Beyfall fand, der erste Akt aber wenig gefiel. Tacchinardi soll sich in dieser Oper besonders ausgezeichnet haben. *Teatro St. Samuele.* Hier waren die Sänger: die Primadonna Amati und die Herren Bonelli, Martinelli und Verges. Die neue Oper: *Il falegname di Livonia*, von Hrn. Donizzetti aus Bergamo (einem Schüler Meyers), fand vielen Beyfall (*Teatro St. Benedetto*). Wie ich höre, wird Carafa's obbenannte Oper hier gegenwärtig mit vielem Beyfall gegeben, mit ihr wechselt Mayrbeer's *Emma*. Die Sänger sind dieselben, wie auf der Fenice.

Triest. Primadonna, Sigra Pasta; Bassist, Hr. Zuccoli und der Buffo Pacini. Die gegebenen ältern Opern waren: *Il barone Dolsheim*, vom jungen Pacini und Rossini's *Cenerentola*. Beyde gefielen.

Genua. Hier machte Nicolini's ältere Oper *Abradate e Dircea*, in welche man fremde Stücke einlegte, fiasco. Uebrigens lobt man den Gesang der Altistin Fabbrie (vom Mayländer Conservatorium), die zum ersten Male die Bühne betrat, die schöne Stimme der Pellegrini, den Stimmenumfang und die kräftige Declamation des Hrn. Gauvin. Der Name der zweyten Oper ist mir unbekannt.

Bergamo. Kapellmeister Mayr, der schon gegen 60 Opern, aber niemals eine für seinen Aufenthaltsort componirt hat, verschaffte seinen Mitbürgern diesen ganzen Carneval hindurch mit seiner neuen Oper: *Alfredo il grande* einen wahren Genuss. Der zweyte Akt dieser Oper ist vortrefflich, auch der erste Akt hat manche Schönheiten; die Scene des Barden ist aber unstreitig ein Meisterstück, original instrumentirt und von grosser Wirkung. Von den Sängern verdienen die Mariani (in Männerrollen) und die Buonsignori aus dem Mayländer Conservatorium, welche zum ersten Male das Theater betrat, besonders ausgezeichnet zu werden. Auch der Tenorist Bertozzi verdient Lob. Die Theaterdirection hat in dieser kleinen, aber sehr reichen Stadt keine Kosten gespart, um mit Kleidern und Decorationen selbst andern grossen Städten nicht nachzustehen, und die ganze Oper konnte daher mit Recht in jeder Rücksicht gelungen genannt werden. Mitten im Carneval gab man Rossini's *Ciro in Babilonia*, aber mit ungünstigem Erfolge, und Meyers neue Oper musste daher den ganzen Carneval aushalten.

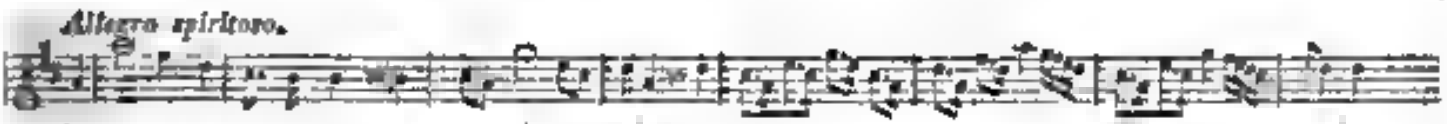
Rom. *Teatro Argentina.* Hier gab man zur ersten Oper Rossini's *Otello*. Die zweyte Oper, *Isaura e Riccardo*, wurde neu von Hrn. Kapellmeister Basily componirt; man gab sie blos dreymale. Die Sänger auf diesem Theater wa-

ren: Sigra. Dardanelli, Primadonna; die drey Tenore. David, Curioni und Tedran, nebst dem Bassisten Bianchini. *Teatro Valle* Hier war die Primadonna die Sigra. Mombelli, der Tenorist Hr. Passanti, der Buffo cantante Hr. Remorini und der Buffo comico Hr. Tacci. Beyde neue Opern: *il Gabbamondo*, von Generali, und *il finto Molinaro*, von einem gewissen Tadolini, sind verunglückt.

Turin. Im verflossenen Carneval bekamen wir, wie gewöhnlich, im königl. Theater zwey ernsthafte Opern, eben so viel heroische Ballette als Zwischenspiele und komische als Nachspiele.

Die erste Oper *Le Danaidi Romane*, Musik von Pavesi, gefiel nicht; *Rinaldo ed Armida* (ballo eroico in 6 atti) wenig; die komische *La Molinara Soldato* fand Beyfall. Die Musik dieser drey Stücke enthielt fast gar nichts Ausgezeichnetes.

Mehr Glück machte die von Orlandi neu componirte Opera *Rodrigo di Valenza*. Besonders gefielen das Duett im ersten Akte, zwischen dem Primo uomo (la Sigra. Elisabetta Pinotti), und der Primadonna (Sigra. Emilia Bonini), die Arien dieser beyden und die Arie des Sign. Crivelli. *Ercole al Termodonte*, grosses Ballet, gefiel nicht, und eben so wenig das kleine *L'Avaro* — Orlandi hat in dieser Oper zwar mehre gefällige Stücke geliefert, aber um die Situation der handelnden Personen kümmert er sich nicht. Der Tyrann Osvaldo befiehlt seinen Soldaten, die unglückliche Elmonda aus den Armen ihres trostlosen Vaters zu reissen, um seine Wuth in ihrem unschuldigen Blute zu kühlen: *Ah barbari!* ruft sie aus und der Vater: *Mai più non la vedro!* darauf Elmonda:



dun-je si la-cera l'af-flit-to cor mio etc.

worn die Begleitung nicht weniger jubelnd ist. Die Pinotti behauptet den Ruhm einer sehr braven Sängerin schon seit 20 Jahren, welche nun jedoch anfangt an ihrer Stimme zu kränkeln. Die Bonini ist jung, hat eine helle schöne Stimme, singt mit Ausdruck, versteht die Musik sehr gründlich (sie begleitet unter andern sehr gut aus der Partitur), und macht ihrem Lehrer Asioli Ehre; nur bedurfte sie etwas mehr der wichtigen Kunst, die Sylben so zu vibriren und zugleich so abzurunden, dass der Zuhörer alles ohne Härte deutlich verstehe. Ich bin überzeugt, dass ihre Aussprache im Zimmer oder in einem massigen Concertsaale tadelfrey, selbst lobenswerth sey; für ein grosses Theater reicht sie jedoch nicht aus. Der Sänger muss dies berücksichtigen und darnach seine Aussprache abmessen, sonst wird aus einer Theaterarie leicht ein Solfeggio. Crivelli ist immer noch einer der besten Tenoristen, die es, hauptsächlich für ein grosses Theater, giebt. —

Concerte während dieser Fasten, im Teatro Carignano. Signor Canongia, Portugiese, Klarinettist, gab deren zwey. Er ist Herr über sein Instrument, vorzüglich was den Ansatz betrifft (piano, forte, guten Ton und ausserordentliche Sicherheit in den höchsten Tönen), hat grosse Fertigkeit, aber nicht genug Rundung in den Passagen, woran wie mich dünkt vierter Finger (beyder Hände) Schuld zu seyn scheint. Trüge er nicht blos seine eigenen Compositionen vor, so würden wahrscheinlich sein Geschmack und Ausdruck noch mehr wirken. Wie viele vortreffliche Virtuosen arbeiten wider sich selbst als Componisten! — Doch spielte er ausser den erwähnten eigenen Compositionen — Violinvariationen von Rode auf der Klarinette. Der kleine Savoyarde, Sign. Sagrino, etwa 14 Jahr alt, liess sich in dem letzten Concerte des Hrn. C. mit Variationen für die Guitarre von Giuliano mit Beyfall hören.

Das dritte Concert gab Signor Cuccone, Fortepianospieler, ungefähr 18 Jahr alt. Ein Harfenconcert, vorgetragen von Sign. Rossi, soll gefallen haben, ich war nicht zugegen.

Viertes und fünftes Concert, angekündigt von Giorgio Angioli, erstem Contrabassisten der königl. Kapelle und dessen Sohne Luigi A. Beyde gehören unter die hiesigen geschicktesten Kunst-

ler; um aber doch der Sache (des vollen Hauses) desto sicherer zu seyn, wurde zugleich grosse Beleuchtung angekündigt. Das Theater war stopfend voll und das Publikum völlig zufrieden. Das Concerto a Contrabasso, composto ed eseguito da Luigi A., ist mit vielem Beyfalle aufgenommen worden, und mit noch mehrerem der Dialogo a due Contrabassi, composto da Giorgio Anglois, ed eseguito dal padre e figlio.

Neapel. Spontini's *Ferdinand Cortez* und Paisiello's *Barbiere di Seviglia* fielen gänzlich durch. Einige behaupten jedoch, dass Spontini's Oper in der Folge etwas mehr angezogen haben soll. Die neue Oper *Violenza e Costanza*, vom jungen Mercadante, fand vielen Beyfall. Kapellmeister Mayr hat bereits in Bergamo ein neues Oratorium, *Atalia*, vollendet, welches für das Theater St. Carlo bestimmt ist.

Florenz. Von Mayr's *Rosa bianca e rosa rossa* hat blos die Singpartie gefallen. Bekanntlich besitzt das Original dieser Oper Hr. Granara in Genua, an den Singstimmen hat ein anderer die Instrumentalpartie componirt; in dieser Gestalt wird diese Oper seit einigen Jahren in Italien ganz verstellt gegeben. Sänger auf dem hiesigen Theater waren die Manfredini und Mosca, nebst dem Tenoristen Bolognesi.

Piacenza. Sowohl Pacini's ältere Oper *Adelaide e Comingio*, als Nicolini's neue Oper: *la Fondatoria* fanden Beyfall und in denselben die Primadonna Valsovani Spada, nebst den beyden buffi Spada und Zambelli.

Modena. Die *Clotilde* von Coccia gefiel wenig. Die Sigra. Bello hatte Beyfall im Rondo des zweyten Akts und in einem Duette mit dem Buffo Molari.

Parma. Rossini's *Gazza ladra* fand eine gute Aufnahme. Es sangen darin die Cantarelli, der Tenorist Sbigoli und der buffo Degrecis.

Brescia. Die Grassini gefiel hier ungemein in den Opern: *Semiramis* von Nasolini und *Edoardo e Cristina* von Rossini.

Vicenza. Pacini's Oper *Adelaide e Comingio* fand Beyfall, in derselben die Cesarotti, der Tenorist Reina, welcher zum ersten Male das Theater betrat, nebst den beyden Buffi Ranfanga und Cavara.

Cremona. Hier gab man May'rs *Adelasia ed Aleramo*, in welcher Oper die Borroni und die Hrn. Cipriani und Caccioletti sangen.

Prag, den 24sten März. Die Fastenzeit pflegt sonst diejenige Epoche zu seyn, in welcher uns musikalische Kunstgäste heimsuchen und unsere gute Stadt, welche aus alten Zeiten noch bey jenen in gutem Rufe steht, mit ihren Ausstellungen erfreuen. Im heurigen Jahre scheinen sich die Gäste verspätet zu haben (erst indem ich dieses schreibe, sind die Herren Kraft und W. A. Mozart hier angekommen, und Hr. Kapellmeister Hummel wird in den ersten Tagen des April erwartet) und die angenehme Pflicht, die kunstliebenden Prager mit Musik zu vergnügen, fiel fast ausschliessend dem Conservatorium der Musik anheim. Schon seit dem ersten Lustrum nach der Gründung dieses Instituts waren dessen öffentliche Prüfungen eine höchst erfreuliche Erscheinung für den Freund der Musik, und als das Institut begann, jährlich öffentliche Concerte zu geben, deren Einnahmen an Stipendien und Gratificationen der ärmern Schüler und der Solospieler verwendet werden, wurden dieselben, des vorzüglichen Ensembles wegen, sehr häufig besucht, und erfreueten sich einer so lebhaften Theilnahme, als in der Regel nur bedeutenden Künstlern des Auslandes zu Theil zu werden pflegt. Auch im heurigen Jahre wurden am 22sten Febr. und 7ten März im Redoutensaale zwey grosse musikalische Akademien gehalten, welche dadurch noch einen eigenen Reiz der Neuheit erhielten, dass die Schülerinnen der vor drey Jahren am Conservatorium eröffneten Lehranstalt für Sängerinnen, die ersten Proben ihrer Fortschritte im Gesange ablegten. Mad. Marianne Czegka, geborne von Auernhammer, Gesanglehrerin am Conservatorium, gab am 14ten März eine musikalisch-declamatorische Akademie, bey welcher ebenfalls die Zöglinge des Instituts, unter der Anführung des Hrn. Director Weber und Prof. Pixis das Orchester bildeten. Auch der hier bestehende Verein zur Unterstützung der Hausarmen (an dessen Spitze seit dem Tode des Fürsten Anton Isidor von Lobkowitz der Graf von Chotek steht) hatte, zu den gewöhnlichen zwey Akademien, zum Besten seines Fonds, das Conservatorium in Anspruch genommen, und ich will versuchen, Ihnen eine kleine Uebersicht des Inhalts dieser fünf Concerte zu geben. Es ist bekannt, dass bey allen Kunstleistungen des Conservatoriums die Ensemble-Stücke das Interessanteste sind, da Symphonieen und Ouverturen wohl nicht leicht mit grös-

zarter Kraft, Präcision und Lebendigkeit von einem andern, als diesem jugendlichen Orchester gehört werden können. Wir beginnen daher, wie billig, mit diesem Genre, wovon wir in den Concerten des Conservatoriums, nebst Haydn's Symphonie in B, und der in D von Krommer, eine Ouverture von Stunz und eine zweyte von Hrn. Kalkwoda, einem Zöglinge des Instituts, hörten, welcher seit zwey Jahren drey Ouverturen lieferte. Die erste war wohl instrumentirt, doch weder ganz geregelt durchgeführt noch frey von Anklängen aus den Weehen der Meister; originell und von vortrefflicher Durchführung und Rundung war die zweyte, die wir im vorigen Jahre hörten; aber, so brav die heurige im Ganzen ist, so bemerkten wir doch mit Bedauern, dass er, wie manchee andere brave deutsche Kunstler, dem lockigen Rosenmund hingegeben, sich ganz in diese weichliche koketturende Modekunst hinein scheitet. Möge dieses ausgezeichnete Talent bald von diesem Irrwege wieder auf den Pfad des wahren Schönen zurückkehren! Von Concertisten (Schuler aus der dritten Aufnahme vom Jahre 1816, welche ihre ersten Versuche im Solospielen machten) hörten wir drey Violinisten: Stowiczek, in einem Andante und Polonaise von Bernhard Romberg, dann Löffelmann und Bendek in einem Rondo von Winter für zwey Violinen; einen fürs Waldhorn, Janatka (Concertino von Duvernoy), einen Klarinettisten, Paur (Variationen von Bärmann), einen Fagottisten, Bettlach (Variationen von Wintee), und einen Flötenspieler, Müller (Adagio und Polonaise von Krommer); und wenn wir gleich nicht läugnen können, dass uns die Leistungen der Zöglinge der frühern Aufnahmen bey weitem vorzüglicher schienen, so entfaltet sich auch hier eine erfreuliche Kunstblüte, und gewiss werden alle diese Jünglinge dem Hauptzwecke des Instituts (brauchbare Orchester-Mitgliedee zu bilden) entsprechen, wenn auch nicht so brave Solospieler daraus hervorgehen dürften, als die frühern Zöglinge waren. Wir kommen nun auf die Sängerinnen, welche leider weniger als die männlichen Zöglinge den gehegten Erwartungen entsprachen. In dem ersten Concerte sangen Dem. Laufenböck und Schopf ein Duett aus Mozart's *Cosi fan tutte*, und Dem. Echsne und Herbst ein Duett aus *Coriolan* von Nicolini, in dee zweyten Dem. Brunetti und Härtl ein Duett aus *Titus* *in Dutten*, und Dem. Echner, Herbst und Laufenböck ein Terzett aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa. Mit Bedauern hörten wir, dass es diesen jungen Mädchen (von denen einige mit schönen Stimmen von der Natur ausgestattet sind) an der ersten Grundlage alles Gesanges fehlt, denn mit Ausnahme der Dem. Herbst — deren kräftiger Alt am meisten ansprach — hat keine von ihnen eine reine und sichere Intonation, und es scheint fast, als nehme es die Lehrerin des Gesanges damit etwas zu leicht. Was übrigens die Wahl dee Gesangstücke betrifft, so müssen wir offenherzig gestehen, dass wie darin die gewöhnliche lobenswerthe Umsicht vermissen, welche wir stets an dem würdigen und einsichtsvollen Hrn. Director Weber geschätzt haben; denn so wie das beyden italienischen Duetten wohl schwerlich von Anfängerinnen genügend durchgeführt werden können, so hat das Duett von Mozart und das Terzett von Cimarosa den doppelten Nachtheil, dass sie einw Theils eine kunstvollere dramatische Declamation veelangen, als von Schülerinnen des Gesanges zu erwarten steht, endentheils ihre scenische Bedeutsamkeit und Relation auf den Moment sie vielmehr vom Concertsaale auszuschliessen scheinen. Da die Direction nun durch den geringen Beyfall, der diesen jugendlichen Talenten zu Theil wurde, sich von einem Fehlgriff überzeugt hat, so hoffen wir im nächsten Jahee erfreulichere Früchte dieser Gesang-Lehranstalt zu erleben. Zwey Chöre aus Haydn's *Schöpfung* und Mozart's *Thamos* wurden von den Schülern und Schülerinnen des Instituts mit grossem Effect gesungen.

Mad. Czegka spielte in ihrer musikalisch-declamatorischen Akademie ein Pianoforteconcert von Eberl mit vieler Gefälligkeit und Ausdruck, sang eine Arie aus *Titus* und ein Duett aus *Trojan*, mit ihrer Schulerin Dem. Sonntag. Es ist bekannt, wie viele Kunstfertigkeit Mad. Czegka besitzt, und da es ihrer Stimme doch schon an imponirendee Kraft fehlt, so ist sie wahrlich im Concertsaale mehr lästig, als in unserm eben nicht sehr akustisch gebauten Schauspielhause. Dem. Sonntag trug ihre Partie recht brav und richtig vor. Eine Dilettantin und zweyte Schulerin der Mad. Czegka, sang eine Arie mit Harfenbegleitung aus dee Opee *Ostade* von Weigl, mit grosser Delicatesse, Geschmack und Empfindung und verdiente den rauschenden Beyfall nicht

Digitized by Google

sowohl der Nachsicht, als ihrem Verdienst. Hr. Kaliwoda spielte ein neues, sehr artiges Rondo für die Violine von seiner eigenen Composition und erwarb gerechte Theilnahme. Der declamatorische Theil war an Mad. Sonntag und Herrn Blumenfeld gefallen, welche (wie es mit den Declamationsstücken gewöhnlich geht, die billig nun schon aus der Mode kommen dürften) wieder eine ziemlich unglückliche Wahl getroffen. Mad. Sonntag sprach die *polnische Königswahl* von Castelli, die schon oft gehört und für eine Frau, zumal von geringem Umfang der Stimme, so unpassend ist, und Hr. Blumenfeld declamirte mit grossem Pathos ein Prätzelchen Gedicht von einem Juden, der, nachdem ihm der Seifensieder den Bart angezündet, dessen Kind mit Lebensgefahr aus dem Feuer rettet und ihm noch Geld schenkt. — Den Schluss des Ganzen sollte nach dem Anschlagzettel ein Quartett aus Pär *Leonore* machen, gesungen von der Concertgeberin und den Herren Kanz, Pohl und Röcsel, es war aber schon nach der Wurzelschen Arie genug worden. In dem ersten Concert zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen, welches unter das Interessanteste des heurigen Jahres gezählt werden muss, hörten wir abermals eine Haydn'sche Symphonie und eine Ouverture von Gerke, welche letztere jedoch nicht sehr ansprechen wollte. Den Gesang hatte diesmal Mad Beckee mit ihrer neunjährigen Tochter übernommen, und sie sangen zusammen ein Duett von Blangini, welches Mad. Becker schon früher in die Oper *die ländlichen Sangesnonnen* eingelegt; dann hatten wir Gelegenheit ihre seltene Höhe, Geläufigkeit und das vortreffliche Portamento dieser ausgezeichneten BravourSängerin in einer grossen Scene und Arie aus der Oper *Die Räuberburg* von Kublau zu bewundern. Unser jugendlicher Kunstler, Carl Maria von Bocklet, spielte die brillanten Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles mit Präcision und Geschmack, und wenn ihm gleich Beyfall zu Theil wurde, so stand doch dieses durchaus in keinem Verhältniss mit seiner Leistung und den bedeutenden Fortschritten, die er in der letzten Zeit für die Ausbildung seines schönen Talents gemacht hat. (Es ist eine oftmals bestätigte traurige Erfahrung, dass hier, wie in vielen deutschen Städten, das heimische Verdienst selten anerkannt, das ausländische gewöhnlich überschätzt wird.) Hr. Bartak, ausgetretener Zögling des Conservatoriums, spielte das Allegro eines Violinconcerts von Crement, mit weit grösserer Anerkennung seines lobenswerthen Talents.

Das letzte dieser Concerte brachte uns nebst zwey Ouverturen aus den *Pflegekindern* von Lindpaintner und *Feodore* vom Grafen von Nostitz, sodann der herrlichen Ouverture aus Mozart's *Entführung*, die wir in längerer Zeit nicht so vortrefflich durchgeführt gehört haben, auch wieder zwey Gesangstücke, eine Scene und Duett aus Rossini's *Aureliano in Palmira*, gesungen von Mad. Czegka und Dem. Sonntag, und Variationen über das Thema aus der *Zauberflöte*: „*Das klinget so herrlich etc*" von der erstern vorgetragen. Die Concertant-Stücke bestanden aus Andante und Polonaise für die Klarinette von Tausch, und dem Allegro eines Waldhornconcerts von Agthe, von den Herren Blatt und Zwrczek vorgetragen, ersterer Adjunct, letzterer gleichfalls aus dem Conservatorium hervorgegangen, unter dessen beste Zöglinge beyde gerechnet werden können. Hr. Blatt weiss der Klarinette einen sehr lieblichen Ton abzugewinnen, doch scheint er minder Vertrauen in sich zu setzen, als er wohl könnte; ausgezeichnet ist die künstlerische Ruhe, der schöne Ton und geschmackvolle Vortrag des Hrn. Zwrczek, in dem wir einen sehr braven Virtuosen auf seinem für das Concertante so schwierigen Instrumente hoffen dürfen.

Den 7ten April. Gestern gab Hr. W. A. Mozart ein Concert im Redoutensaale, welches natürlich die regste Theilnahme bey den hiesigen Kunstfreunden erregen musste, da viele der ältern sich noch der Zeit erinnern, wo der unsterbliche Vater unter uns wandelte, und zwey seiner Werke ganz (*Don Juan* und *Titus*), ein drittes (*die Zauberflöte*) zum Theil hier dichtete; selbst den Jüngern, welche ihn nicht mehr persönlich kannten, verehren ihn doch nicht minder lebhaft in seinem Wirken, und jeder Fremde ist stolz darauf, dass, während Wien Jahre, andere Völker Jahrzehende bedurften, ehe sie seine genialen Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange zu würdigen lernten, selbige hier bey ihrer ersten Erscheinung mit all dem Enthusiasmus aufgenommen wurden, welchen sie in jedem Menschen von Geist und Herz erregen mussen. Wie wohl hatte der Sohn dieses berechnet, da uns der Anschlagzettel die herrlichen Ouverturen aus der *Zauberflöte*

und *Don Juan* ankündigte. (Es ist bekannt, dass Mozart die letztere erst in der Nacht vor der ersten Aufführung componirte, und manches Mitglied des Orchesters mochte sich hier noch mit Rührung des Abends erinnern, wo es dieselben Noten zum ersten Male unter der Leitung des grossen Kunstmeisters a vista spielte.) Wir hörten ferner das grosse Concert in C, zwey Arien aus *Don Juan* und *Figaro* — von Mad. Becker und Hrn. Hauser gesungen — und zwey Compositionen des Concertgebers, nämlich Variationen und zwey Sätze eines Pianofortecoucerts. Wenn nun der Name Mozart dem jungen Künstler einen so lebhaften Antheil verschaffte, so steigerte er auch anderer Seits die Anforderungen sehr hoch, welche für den Pianoforte-Virtuosen in Prag ohnehin nicht gering sind, da wir mehre der ersten Meister auf diesem, fürs Concert nicht allzu dankbaren Instrumente gehört haben, und selbst mitunter Dilettanten besitzen, die in mancher kleinern Stadt unter die Künstler gezählt werden dürften. Herr Mozart kann es daher immer als einen nicht geringen Triumph seiner Kunst hinnehmen, dass er diesen Erwartungen Genüge leistete: sein Spiel ist klar, präcis, ausdrucksvoll und von Geist und Gefühl belebt, wodurch er auch die Gemüther so ansprach, dass man es ihm verzieh, wenn er die kühnen Passagen und ungeheuern Sprünge, die man in der neuern Zeit anzustaunen gewohnt ist und so sehr liebt, grösstentheils verschmähte. Was seine Compositionen betrifft, so finden wir — vorzüglich in den Concertsätzen — eines Theils, dass die schöne Gabe, die sein Vater vor allen Tondichtern in so hohem Grade besessen: einen einmal gefassten Gedanken nicht eher wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet, auch auf den Sohn übergegangen sey; anderntheils (was freylich aus der Art seines Spiels als nothwendig bedingt hervorgeht), dass er ganz frey ist von der schlimmen Weise neuerer Tonsetzer, die für sich selbst Concerte schreiben, nämlich, dass sie stets den höhern Zweck ihrer Kunst einem niedern unterordnen, und, statt durch Ideen das Gemüth zu erheben, blos darauf bedacht sind, durch Ueberwindung ungeheurer Schwierigkeiten Bewunderung zu erregen. Vorzüglich wurde das gediegene und in sich abgerundete Allegro seines Concerts mit Enthusiasmus aufgenommen. Mad. Becker entfaltete in der Arie aus *Don Juan* wieder ihre grosse Kunstfertigkeit und Biegsamkeit der Kehle und auch Hr. Hauser trug jene aus *Figaro* mit Fleiss und Sinn vor. Das Orchester schien in der That von den Reminiscenzen an den verewigten Meister der Töne ergriffen, und wir haben von demselben die beyden Ouverturen lange nicht mit so viel Feuer und Leben vortragen gehört, aber das Publikum nahm die werthen alten Bekannten kälter auf, als man es sonst gewohnt ist.

Die hiesige Tonkünstler Wittwen- und Waisen-Societät hatte vorigen Sonntag zu ihrem Osterconcert eine sehr würdige Wahl: *die Schöpfung*, getroffen. Leider können wir die Ausführung nicht eben so unbedingt loben; denn wenn auch Orchester, Chöre und die Baspartie durch Herrn Kainz recht brav besetzt war, so liess leider der Tenor (Hr. Stöger) sehr viel zu wünschen übrig, und die Sopranpartie war in den Händen einer Anfängerin (Dem. Kral), welche wohl noch manches Jahr fleissig studiren dürfte, ehe sie sich an solche Partieen wagen darf. Unbegreiflich ist es, warum man nicht Mad. Becker um Uebernahme derselben ersuchte.

Gestern Abend, eben während Mozart uns einen Kunstgenuss gewährte, ist Hummel angekommen, uns neue zu bereiten. Nächstens mehr von ihm.

Kurze Anzeigen.

Six Pieces faciles pour Pianoforte, avec accomp. d'une Flûte ou Violon ad libitum, comp. par Conradin Kreutzer. Oeuvr. 31. Liv. 1. Augsbourg, chez Gombart. (Pr. 1 Gulden 40 Kr.)

Es ist gar nicht leicht, wie Jedermann, vornämlich aber der weiss, welcher es versucht hat, kleine, sehr leichte Musikstücke zu schreiben, die in Melodie und Harmonie nicht geradehin gemein oder alltäglich, im Ausdruck mannigfaltig und, und Schülern sogleich ansprechen, die für das Ernste und wahrhaft Bedeutende noch gar keine Ausbildung, oftmals noch gar keine Empfänglichkeit besitzen; Musikstücke vor allem für Schulerinnen, die meistens gemeine Zeit zu sehr wenig zu fassen und mit Theilnahme vorzutragen vermögen, aber doch, blos zur Uebung und

Förderung des Mechanischen in der Tonkunst erfundene Sätze und Figuren, weil sie freylich trocken sind, gar nicht mögen, sondern schon durch ihre Uebungen etwas für Phantasie und Empfindung, etwas, das ihnen durch sich selbst Genuss und Vergnügen macht, haben wollen. Freylich wär' es besser, sie wollten das nicht: aber bey Vielen ists nun einmal so; freylich wird bey den Meisten daraus nichts Besonderes: aber die Meisten wollen nun einmal nichts Besonderes werden; und da behält es immer etwas Verdienstliches, so etwas gut zu liefern. Hr. K hat das hier wirklich gethan, und so muss das Werkchen Schülern oder Schülerinnen jener Art, und Lehrern, die sich nach ihnen zu richten gezwungen sind, bestens empfohlen werden. Es erfüllt wirklich, und in einigen Nummern sehr artig, was wir oben beschrieben haben. Die Flöte oder Violin kann zwar allenfalls wegbleiben, ist aber mit Geschicklichkeit doch so gesetzt, dass sie nicht nur den Effekt überhaupt vermehrt, sondern auch hin und wieder sich angenehm bemerklich macht, wodurch sich denn auch das Werkchen zur blossen Unterhaltung zweyer wenig vorgeschrittenen Dilettanten um so mehr eignet.

---

2. *Air favori de Rousseau avec Variations pour le Pianoforte* — — (Pr. 10 Gr.) und
3. *Variations pour le Pianoforte sur un Air de la Flûte enchantée — par J. B. Cramer.* (Pr. 20 Gr.) Beyde in Leipzig, b. Peters.

Beyde Werkchen sind schon vor mehren Jahren in London gut, und dann bey André ziemlich schlecht gestochen herausgekommen, ohne dass sie in diesen Blättern angezeigt waren. Dass sie nicht von gestern her sind, schadet ihnen nicht im Geringsten: es muss aber um der Leser willen erwähnt werden. Beyde Nummern sind sehr gut geschrieben, und besonders finden wir die erste, aus A moll, welche mehr für diejenigen Spieler ist, die Ernstes und Zartes lieben, trefflich; die zweyte ist heiterer und galanter. (Ueber: „Ein Mädchen oder Weibchen" —) diese hat auch eine kleine Coda, worin artig und geschickt das Allegro des Liedchens, das nicht mit variirt werden konnte, eingewebt ist. Die Variationen beyder enthalten — wie man das bey Cr. gewohnt ist — gar manche ungewöhnliche Figuren, überall eine gewählte Harmonie, überall eine solide Fortführung. Darum sind sie aber doch gar nicht schwer, vielmehr leicht auszuführen: indessen, dem Sinn und der Noten nach, nicht für Anfänger.

Airs choisis arrangés pour la Guitarre, par H. Prager. Oeuv. 29 à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Man erhält hier mehr, als der Titel eigentlich verspricht; nämlich nicht blos von Hrn. P. arrangirte, sondern auch verschiedene von ihm componirte Stücke. Es sind im Ganzen 20 Nummern, einige volksmässige Lieder; mehrere Gesänge verschiedener Art und andere Stücke aus den jetzt beliebtesten Opern; (diese und vorzugsweise glücklich ausgewählt,) einige Tänze, und einige Suiten Variationen. Von einem so ausgezeichneten Musiker, wie Hr Pr., erwartet man, wenn er auch etwas Kleines abfasst, es werde nicht alltäglich ausfallen: und so findet sichs hier denn auch, sowohl in den ausgewählten, als in den selbst componirten Stücken. Sie sind alle gut, und auch in dieser Form unterhaltend, und das Instrument ist mit nicht gewöhnlicher Geschicklichkeit behandelt; Mehreres verlangt aber einen schon beträchtlich geübten Spieler. An den etwa nöthigen Nachhülfen, in Hinsicht auf Applicatur u. dergl. fehlt es nicht. Und so findet der Ref. nichts auszusetzen, ausser, dass bey dem Volksliede No. 4. die Harmonie, wie sie nun einmal in Jedermanns Munde und auch recht gut ist, nicht mochte abgeändert worden seyn.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

· INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung

April. № IV. 1820.

Subscriptionsanzeige.

Um das von mir componirte Oratorium:

Das Weltgericht,

von August Apel gedichtet, auf leichtere Weise zu verbreiten, als es durch Abschriften geschehen kann, worinnen sich bei grösster Sorgfalt so leicht Fehler einschleichen, und um mehreren Aufträgen auf einmal zu genügen, habe ich mich entschlossen, die Partitur auf Metallplatten mit grösster Schönheit und Korrektheit stechen zu lassen, und auf meine Kosten herauszugeben. Bey dem bedeutenden Aufwande, welchen ein Werk von solchen Umfange nöthig macht, mögen massen gedenkt zu seyn, habe ich hierdurch nur Subscription eröffnet. Die Partitur dürfte gegen 400 Seiten stark werden; der Subscriptionspreis ist zehn Thaler; Copiaturmanuscripte sind um beträchtlich wohlfeiler, als was eine gute Kopie davon kosten würde. — Bis Ende Juny spätestens wünsche ich im Besitz der Namen der Herren Subscribenten zu seyn, indem dieselben dem Werke vorgedruckt werden sollen; auch können später ein oder den Subscript. gesperrte durchaus keine Exemplare abgelassen werden. — Die Partitur wird ganz gewiss spätestens ein nächster Michaelis-Messe in schönen und korrekten Abdrücken auf gutem Papier an die Herren Subscribenten abgeliefert werden. — Hinsichtlich des Werks selbst darf ich mich auf die ausführliche Beurtheilung von *Rochlitz* in № 11 der Leipziger allgem. musikal. Zeitung und auf die Nachrichten über seine ersten Aufführungen in Leipzig in allen öffentlichen Blättern, die darüber gesprochen haben, berufen; und was die allgemeine Brauchbarkeit des Werks anlangt, so setze ich hinzu, dass es nur eines guten Chors und vier Solostimmen bedarf, die Orchester-Begleitung aber aus den gewöhnlichen Instrumenten besteht, und man es überall aufführen kann, wo man Haydns Schöpfung, Händels Messias und andere ähnliche Werke aufführt; dass überdies auch mehrere einzelne Sätze zum Gebrauch beim Gottesdienst dienen können. Eine dem Originaltexte treu nachgebildete und der Musik genau angepasste Interlinearechi-Uebersetzung hat der in diesem Fache rühmlichst bekannte Herr Carl Naumann in Halle die Güte gehabt, unterzulegen.

Ich ersuche alle Musikhandlungen, Kunst- und Buchhandlungen, Subscribenten zu sammeln, oder deren Bestellungen mir auch hieher gelangen zu lassen.

Leipzig im April 1820.

Friedrich Schneider

Organist an der Hauptkirche zu St. Thomas und Musikdirector des Stadt-Theaters

Ankündigung.

Das Oratorium Saul von Händel, wird mit Nächstem bey Herrn Friedrich Hofmeister in Leipzig im Klavierauszuge in Steindruck erscheinen. Die Herausgabe dieses Klavierauszuges bezweckt die möglichste Verbreitung des genannten Oratoriums, da man es in der That bedauern muss dass dieses herrliche, mit so reichen Vorzügen ausgestattete Meisterwerk welches sowohl in ästhetischen als auch in technischen Hinsicht alles in sich fasst, was die Tonkunst Schönes und Vollendetes zu geben vermag bis jetzt in Deutschland so wenig bekannt ist. Den geehrten Musikfreunde darauf aufmerksam zu machen und zu Vermeidung möglicher Collisionen zeigt dies ergebenst an

Der Musikdirector *Naue* in Halle.

Neue Verlagsmusikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig Ostern 1820, erschienen sind.

Musik für Saitenmusikinstrumente.

Boyneburgk F. de, Introduction et Variations sur un Thème favori de l'Amor marinaro, pour le Violoncelle, avec Accomp. de grand Orchestre. Oeuv. 3. . . . . 20 Gr.

— grande Valse pour l'Orchestre des Dames. Oeuv. 5. . . . . 14 Gr.

Kummer, C. A., Concerto très facile pour Violon principal, avec Acc. de l'Orch. Oeuv. . . . . 1 Thlr 4 Gr.

Meyer, C. H. 24 neue Tänze in ausbeutiemässiger Musik, für das Jahr 1820. 19te Sammlung. 1 Thlr.

Vaugt, Louis, Amusement pour le Violoncelle princ. avec acc. de Violon, Viola, Vcelle et Basse. Oeuv. 6. . . . . 12 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Butsaldoni, Ouverture et Airs de l'Opera le petit Chaperon rouge arr. p. 2 Flûtes. . . . . 1 Thlr

Brandt, Carl, Concerto pour la Clarinette princ. avec acc. de grand Orchestre. . . . . 2 Thlr

Digitized by Google

Drusseler, Raph., 6 Thèmes variés pour la Flûte seule. Oeuv. 55. Cah. I. contenant Es sitten drey Reiter zum Thor. La ci darem la mano. Verzeihen Sie, mein Herr Baron ... 20 Gr. Cah. II. contenant Air du Ballet, les Abencerages. Hopp Mariaschen. Romance aus Joconde von Nicolo ... 12 Gr.

Schneider, G. A., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes, avec le Portrait. Oeuv. 90 ... 1 Thlr. 6 Gr.

Theuss, Sonatine p. le Basson avec accomp. de Pianoforte ... 1 Thlr.

Musik für Pianoforte.

Beermann, Variations pour le Pianoforte. Oeuvr. 2. 20 Gr.

Drusseler, Raph., 3me Sonate pour Pianof. et Flûte. Oeuv. 50 ... 1 Thlr. 8 Gr.

Field, John, Rondeau à 4 mains ... 20 Gr.

Günther, Tema con Variazioni per il Pianof. ... 20 Gr.

Häser, F. A., Variat. sur le Thème Nel cor più non mi sento. Oeuv. 8. ... 20 Gr.

Reichbrenner, Fantaisie et Variations sur le Duo La ci darem etc. de Mozart. Oeuvr. 51. ... 16 Gr.

— Rondino, pour le Pianof. Oeuv. 52. ... 12 Gr.

— Essais sur différentes Caractères pour le Pianoforte. Oeuv. 54. Liv. 2. ... 16 Gr.

— Elégie harmonique sur la Mort de la Princesse Charlotte d'Angleterre. Oeuv. 57. ... 12 Gr.

Knöfel, J. B., Rondeau Espagnol p. le Pianoforte. Oeuv. 2. ... 6 Gr.

— 2 grandes Polonaises pour le Pianoforte. Oeuv. 3. ... 6 Gr.

— Rondeau in A, pour le Pianof. Oeuv. 4. ... 6 Gr.

— Variations sur un Air Saxon. Oeuv. 5. ... 6 Gr.

Kummer, P. A., 12 Danses (3 Pol. 5 Wals. 2 Mazurs, Men. Cotill.) Oeuv. 1. ... 16 Gr.

— 26 Danses (12 Wals., 4 Quadr., 2 Allem., 10 Ecoss.) Oeuv. 1—2. ... 16 Gr.

— 3 Thèmes avec Variations faciles pour le Pianof. Oeuv. 2. ... 8 Gr.

— Variations et Rondeau à 4 mains. Oeuv. 3. 12 Gr.

Meyer, C. H., Journal de Marches et Walses pour le Pianof. Coll. 25. Liv. 2. ... 12 Gr.

— Journal de Marches et Walses à 4 mains. Coll. 25. Liv. 3. ... 16 Gr.

— 24 neue Tänze im Modegeschmack für das Pianoforte. 27te Sammlung ... 12 Gr.

Morgenroth, Ouverture à 4 mains. Oeuv. 2. ... 20 Gr.

Moscheles, 6 Variations concert. p. le Pianof. et Flûte ou Violon. Oeuv. 21. ... 12 Gr.

Müller, G. A., verschiedene Tänze (und Märsche) im neuesten Geschmack. 5te Sammlung. ... 12 Gr.

Pièces choisies faciles composées par Beethoven, Clementi, Dussek, Eberl, Steibelt, pour le Pforte. Cah. 5. ... 16 Gr.

Rossini, Ouverture de l'Opera la Gazza ladra à 4 mains. ... 16 Gr.

Schulz, 20 Variations über die Cavatina Di tanti palpiti, pour le Pforte ... 8 Gr.

Theuss, Sonatine pour le Basson ou Violoncelle avec acc. de Pianoforte ... 1 Thlr.

Tietz, 8 Entrectes de Theatre Royale à Dresde p. le Pforte. ... 6 Gr.

Ouverturen für das Pianoforte aus 70 Opern gewählt, à 6 bis 10 Groschen, nämlich.

No. 5. Rosette von Blasey. 7 Semiramis v. Catel. 8 Elise. 9 Faniska von Cherubini. 12 Heimliche Ehe. 13. Horatius und Curiatier von Cimarosa. 15 Dorfsängerinnen von Fioravanti. 17 Helene und Paris von Gluck. 19 Augenarzt. 20 Agnes Sorel von Gyrowetz. 23 Ginevra. 24. weiss und rothe Rose von Mayr. 30 Idomeneo von Mozart. 35 Aschenbrödel von Nicolo. 42 Leonore. 44 Sophonisbe. 45 Wegelagerer von Pfr. 46 Armida von Righini. 63. Waisenhaus von Weigl. 69. Romeo und Julie von Zingarelli. (Die Samml. ist complett.)

Musik für Gesang.

Eierfeld, drey kleine Gesänge für Diskant und Tenor, mit Begleitung des Fortepiano. ... 12 Gr.

— 5 Lieder mit Begleitung des Fortepiano. 7te Heft. 12 Gr.

Häser, F. A., il Te Deum laudamus, Musica à 2 Tenori e 2 Bassi. Op. 7 ... 8 Gr.

Incus oder Sammlung komischer Gesänge No. 14. Mein Mädchen, v. Castelli, mit Klavier- oder Guitarrebegl. ... 4 Gr.

Spohr, Romanze aus Zemire und Azor. Rose wie bist du, Klavierauszug. ... 4 Gr.

Musik für Guitarre.

Engelmann, 3 Gesänge mit leichter Begl. der Guit. 6 Gr.

Melcke, 20 Gesänge mit Begleit. der Guit. 2te Wk. 12 Gr.

Musik für Orgel.

Beermann, J. C., 20 Orgelstücke. 2te Sammlung 12 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. **No. 18.** 1820.

Mozarts guter Rath an Componisten.

Auf Veranlassung der musikalischen Beylage, No. I.

Ein guter Rath von Mozart?

Ja!

Erst jetzt aufgefunden?

Ja!

Wirklich?

Jaja! Nur aber ein guter Rath, wie ihn ein Künstler, der es ganz und durch und durch ist, nicht, wie ihn ein Lehrer von Professions wegen giebt; ein guter Rath, nicht durch Worte, sondern durch die Sache und durch Beyspiel —

Man sehe, erst vorläufig, die musikalische Beylage. Was sie enthält, ist aus Mozarts, zu ähnlichen Entwürfen und gehaltvollen Gedankenspänen sehr reichem Nachlasse, und von der Meisters zweytem Sohne mitgetheilt. Ich nun bringe, nach Kräften, den Commentar und die Nutzanwendung dazu.

So lange Mozart lebte, wurde ihm oft, mehr aus unverständigem Preis, als aus neckendem Uebelwollen nachgesagt, er werfe seine Werke, auch die herrlichsten, nur schnell hin, nach dem Sprichwort: er schüttle sie aus dem Aermel. Auch in frühere Notizen von seinem Leben, nachdem er gestorben war, ist dies Wort übergegangen; und Bekannte, die nur seines äussern Thuns geachtet, haben es bestätigt. Es ist mir geglückt, dies Wort, schon vor mehr als zwanzig Jahren, in diesen Blättern, aus eigener Beobachtung und den sichersten Quellen zu berichtigen, zu widerlegen, und man hat meine Berichtigung gelten lassen *). Die Sache kommt, wie dort auch bemerkt worden ist, darauf hinaus:

Mozart *schrieb* allerdings nicht gern, nehmlich das Wort im buchstäblichen Sinne, blos vom Stillsitzen und Federführen, verstanden. Dazu musste er oftmals erst veranlasst, wohl auch gedrängt werden. Ward er das aber, und war nur erst warm dabey, so ging's schnell, sehr schnell; und doch zugleich, wenigstens in spätern Jahren, mit so beharrlichem Zusammenfassen aller geistigen Vermögen, dass er nicht oft Etwas, und selten etwas Wesentliches nachher zu verbessern fand. Aber darum *arbeitete* Mozart nicht so schnell, nicht so, dem Anschein nach, leicht hin und wie spielend. Was er schrieb, kam ihm sehr selten erst in dieser Stunde zu, und nicht, als fiel es von ohngefähr vom Himmel herab, wie viel weniger war dies mit der Anordnung und Gestaltung des Erfundenen der Fall. Es war so: Mozart hatte die Gewohnheit — war er allein, oder mit seiner Frau, oder mit Andern, die ihm keinen Zwang auflegten, vor allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen — da hatte er die Gewohnheit, fast unausgesetzt, nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung, Benutzung, Ausarbeitung solch eines Funds

*) Vergl. Anekdoten aus Mozarts Leben, von Friedrich Rochlitz, der Mozart noch persönlich kennen gelernt hatte, und dann, bald nach seinem Tode, von der Wittwe, gleichfalls persönlich, und auf seine bestimmten Nachfragen, genau unterrichtet worden war. Man findet diese Anekdoten in mehrern der ersten Nummern des ersten Jahrgangs dieser musikal. Zeitung. Etwas später ist von demselben Verf. ein Nachtrag dazu, und endlich der vortreffliche Brief Mozarts an den Baron v. P., in diesen Blättern geliefert worden. Jene Anekdoten hat hernach ein Ungenannter zusammen nachgedruckt; Cramer hat sie französisch, ein Anderer holländisch herausgegeben. Der meisten sind auch italienisch und englisch übersetzt erschienen. D. Redret.

zu beschäftigen; wobey er, ohne es zu wissen, oft summete, ja laut sang, glühend heiss ward, und keine Störung bildete. So mochte er ganze Musikstücke im Kopfe fertig und trug sie mitunter mit sich herum; bis er zum Niederschreiben veranlasst ward, oder auch wohl in eigenem innern Drange sie loseyn wollte. Daher, auf unter diesem Vorhergegangenen, konnte es hernach freylich leicht und schnell von statten gehen, ja, er hatte es sogar gern, wenn beym Niederschreiben um ihn her Gleichgültiges geschwatzt wurde, und gab wohl auch zum Wort dazu.

Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen, bewahrte seine leicht entzündbare Phantasie, seine vollkommene Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung und sein (für Musik) erstaunenswürdiges Gedächtniss, nichts weiter, als kurzer, leichter Andeutungen, Schwarz auf Weiss; und zu diesen musste er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen dann jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse, anvertrauet wurden, und welche Blättchen zusammen, in einer Kapsel aufbewahrt, sein in höherer Bedeutung sogenanntes Reisetagebuch ausmachten. Dieses ganze Verfahren war ihm, wie es musste, höchst wichtig, er entzog sich ihm ohne Noth niemals, und wo er nicht musste, litt er es durchaus nicht, dass Andere ihn demselben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt sich ausdrückt, *heilig*.

Die Fragmente, welche hier als musikalische Beylage gegeben werden, sind denn nun solche geistreiche Notizenblättchen, und zwar aus dem Fache der *contrapunktischen Studien* und Vorübungen. Es wäre zu wünschen, dass man uns auch dergleichen aus dem Fache der *melodischen* mittheilte, sollten auch die Melodien schon in ausgeführten Stücken benutzt seyn. Sie würden eben so anziehend und lehrreich seyn, wie die skizzierten ersten Entwürfe grosser Maler, die sie hernach in Gemälden weiter ausgeführt haben. Die letzte der mitgetheilten Nummern aber — nach Mozarts handschriftlicher Angabe, in Bologna, den 10ten October 1770 geschrieben — ist, wie man sieht, als ein Experiment, eine Aufgabe, ein Versuch, (und welch ein herrlicher!) nach der Weise der ältesten Muster italienischer und deutscher Kirchenhymnen zu schreiben, in seiner Art gleich fertig ausgestaltet.

Von dem Interessanten, dem Werth und Gehalt dieser Fragmente an sich, will ich nicht sprechen: jenes versteht sich von selbst, dieses wird jeder Tonkünstler, oder nicht oberflächliche Musikfreund zu erkennen wissen. Ich komme zu der versprochenen

Nutzanwendung. Gehen wir bey weitem die meisten, und auch der *besseren* deutschen Compositionen ungefähr aus den letzten zwölf bis funfzehn Jahren, vornehmlich aber die, jüngerer Autoren durch, wie das der Schreiber dieses, nach seiner Lage und Neigung gethan zu haben von sich behaupten darf: so musste man, scheint es, verblendet oder misswollend und sehr verstimmt seyn, wenn man nicht erkennete und zugestände, die Kunst bedeutender und gründlicher Ausführung oft bis zu wissenschaftlicher Strenge, die Kunst der geschickten Handhabung auch schwerer und schwierigerer Formen, der angemessensten, sorgfältigsten Instrumentierung — und alles dessen, was, nach dem Vorgang grosser Muster und genauer Bekanntschaft mit diesen, durch viele Uebung, beharrlichen Fleiss, auch treulich angewendetes Talent errungen und geleistet werden kann: diese Kunst ist jetzt unter Vielen so rühmenswürdig herrschend geworden, wie sie es vordem, und seit langer Zeit, nur unter den ersten Meistern und wenigen ihrer vorzüglichsten Schüler oder Nachfolger war, und wer sich in dieser Hinsicht erhebt oder nachlässig zeigt, der wird nicht mehr geachtet, findet auch keinen Eingang, ausser da, wo *alles* eingeht, wie gering es auch sey.

So wahr das ist, so wahr scheint aber auch Folgendes: An *Erfindung*, an den Ideen oder Gedanken *an sich*, und abgesehen von deren Bearbeitung, sind unsere Componisten (die ersten Meister ausgerechnet,) und sind besonders die jüngern, gegen die frühere Zeit gehalten, eher ärmer als reicher; ganz zuverlässig aber weniger originell und selbstständig, weniger bezeichnend und ausdrucksvoll, daher auch viel weniger mannichfaltig und ansprechend geworden: und so ist denn, zwar eine gewisse Uebereinhaftigkeit der Werke, aber auch, bey aller Verschiedenheit der Bearbeitung des Einzelnen, eine gewisse Monotonie im Ganzen bemerkbar, eine gewisse Monotonie, von welcher man bis zur Trockenheit nicht eben gar weit ist. Das fühlt man nun wohl im Geheim, nimmt man's auch übel, wenn Andere es bemerken; man fühlt es, und um ihm abzuhelfen, greift man zu stär-

ken, aber doch gleichfalls — soll ich auch nicht sagen, mechanischen, doch sicherlich wieder kunstlichen, erlernbaren, gleichsam äusserlichen Hülfsmitteln: zu ungeheuerm Modulieren, zu gewaltsamen Lärmeffecten, zu hochstschwierigen, durch Schwierigkeit spannenden Figuren oder ganzen Sätzen, zu Besetzung mit allem, was sich geigen, blasen und instrumentenartig schlagen lasst, und dgl. m., zu Hülfsmitteln, wodurch man zwar für den Augenblick, und vielleicht lebhaft interessirt, wodurch man aber am Ende doch *der* Wirkung nicht begegnet, dass ordentlichern Zuhörern das Werk klingt, als haben sie es schon gehört, dass ihnen zwar nicht kalt, aber auch nicht recht warm dabey wird, dass ihnen die ganze Musik, bald blos ans Ohr, bald blos in den Kopf geht, und mit dem letzten Tone verhallt, ohne dass Phantasie und Gefühl etwas Namhaftes, ohne dass selbst die Erinnerungskraft etwas bekommen hätte, das festhielte, dessen man gern wieder gedächte, das man deshalb öfter zu vernehmen und durch besser zu fassen, sich schnte.

Woher kömmt nun dies Verarmen an Erfindung — darf ich es der Kürze wegen so hart benennen. Die Italiener sind gleich mit einer Antwort fertig; mit der uehmlich: „Erfindung, wahrhaft eigenthumliche Erfindung, ist blos Gabe des Genie's. Die Deutschen sind überhaupt (wenige Ausnahmen bey ihnen, wie überall, zugestanden) ein Volk ohne Kunstgenie, aber mit tüchtigem Talent, vielen Kenntnissen und grossem Fleiss." Man gibt diese Antwort um so lieber, weil man dann glatt und flott fortfahren oder doch zu verstehen geben kann: „Wir aber besitzen überaus viel Genie, und eben so viel, nur anders gewendetes Talent — wenn wir denn auch nicht so viele Kenntnisse und nicht so beharrlichen Fleiss besitzen, worauf wir aber auch keinen Anspruch machen, weil wir's nicht brauchen." Wir an unserm Theile werden wohlthun, auch hier rechtliche und bedachtsame Deutsche zu bleiben, mithin den Italienern in dem ihnen Günstigen, das sie sich zuschreiben — nur mit gehörigem Maass, Recht zu geben; dagegen aber in dem uns Misgünstigen, uns ihr Urtheil — wenigstens als das Urtheil einer *Partey* — höflich, doch ernstlich zu verbitten; den Inhalt ihrer Vernennung aber immer mehr und immer augenfälliger zu widerlegen, so nothwendig, wie dergleichen widerlegt werden kann — durch die That.

Das hiesse doch wohl durch nicht seltene, offenbar gemachte Werke?

Ja!

Durch Werke, deren *Erfindungen* zunächst solche Gemachtheit darthäten?

Allerdings!

Deren Erfindungen, abgesehen von allem Ausführen und Verarbeiten, an sich und von Haus aus eigenthumlichen Geist beurkundeten, und somit auch an sich, von Haus aus, neu, bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch mannichfaltig und ansprechend wären?

Nicht anders.

Aber kann man denn das so geradehin fordern, als etwas, das sich merken, das sich erzwingen liesse? erzwingen, auch nur von sich selbst?

Gewiss nicht.

Kömmts denn dabey auf Neigung und Streben, auf Wollen und Vorsatz an?

Höchstens zum allerkleinsten Theile.

Heisst nicht *genialisch* eben, durch Genie, durch den Genius gegeben, was am Ende nichts weiter ist, als ein hoherhabnes Wort und Bild für ein Unbekanntes und Unbildliches — für eine höhere, fremde, frey wo sie will, und nur wo sie will, wirkende Kraft?

Ganz recht.

Nun? und dann —?

Und dann sind wir am Punkte, von dem wir diesmal sprechen wollten.

Merken, erzwingen, ersehnen, erarbeiten lässt sich jene Himmelskraft nicht; sie wird gegeben oder versagt; sie ist da oder nicht da; aber, wo sie ist, wo sie — wie eben bey den Deutschen oftmals — ähnlich dem Felsenquell, in dunkler Tiefe ruht: da lässt sie sich aufgraben, da lässt sich ihr Bahn machen, da lässt sie sich dann fassen, säubern und leiten; so wie sie sich im Gegentheil vernachlässigen, verschlemmen lässt, bis sie endlich in der Tiefe unbekannt versiegt, versumpft, oder auch gemischt mit wildem Gewässer, eher nachtheilig, als nützend dahinströmt.

Einfach und einfältig! Jene oben beschriebne Armuth oder Unvollkommenheit der *Erfindungen* — vorzüglich der melodischen, aber auch der harmonischen *), in so vielen jetzigen musikalischen Compositionen, besonders jüngerer Künstler, scheint mir weit seltener von Mangel an Ge-

*) A potiori fit denominatio.

nialität herzuführen, als von zu geringer Beachtung, zu weniger Pflege und Nahrung derselben; diese wieder, von Ueberschätzung dessen, was Fleiss und Geschicklichkeit, Anstrengung und Uebung zu Stande bringen; und endlich möchte wohl das Eine, wie das Andere, genährt werden grossentheils von der Art, wie jetzt die meisten jungen Componisten Musik erlernet haben, Musik treiben, vielleicht aber noch mehr von der Weise, wie sie gewöhnlich beym Schreiben zu verfahren pflegen.

Das Erste gehet mich heute nicht zunächst an, und ich denke ein andermal darauf zurückzukommen: so führe ich auch nur einige Momente — nur so viele an, als nöthig, damit man ohngefähr wisse, was ich sagen will. Die Scholaren lernen jetzt gemeiniglich, und besonders lernen die, bey welchen frühzeitiges Talent sich zeigt und welche man deswegen für die Tonkunst bestimmt — sie lernen in frühester Zeit, und eine feine Weile hin, nur Stücke kennen, auch mit grösstem Fleiss unaufhörlich einüben, welche einzig und allein für einen richtigen, sichern, geläufigen Mechanismus im Spiele bestimmt sind. Das ist für die Praxis, vornehmlich des künftigen Ripienisten, sehr gut, ja für diesen, bey den grossen Forderungen, die jetzt auch an ihn gemacht werden, vielleicht selbst nothwendig und unerläschlich: aber es richtet doch auch gleich von vorn herein allen Sinn entschieden auf das Mechanische, und gewöhnet blos daran; und wenn das schon dem eigentlichen Solospiel, was Geist und Seele betrifft, in der Folge nachtheilig werden kann, auch oftmals wirklich wird: so muss es der Composition, besonders von Seiten der Erfindung, noch viel nachtheiliger werden.

Sodann: das unendlich viele Notenlesen, hat man schon beträchtliche Fortschritte gemacht; der gar zu hohe Werth, den man auf schnelles, nur richtiges, wenn auch sonst nicht vorzügliches Spielen vom Blatt legt; gleichsam das Durchrennen aufgehäufter, immer erneuerter Massen von Arbeiten Anderer — darum, das Vernachlässigen oder doch Zurücksetzen des freyen Phantasierens und Improvisierens, des eigenen Denkens und Empfindens vor dem Instrumente, bey schon bedeutender Geschicklichkeit, trägt auch vieles bey, die eigene Erfindungsquelle zu verschütten oder doch nicht recht aufkommen zu lassen, u. dgl. m.

Alles jenes ist bey den Italienern weit weniger der Fall, und bey keiner Nation so häufig, als bey der deutschen; jetzt nehmlich, nicht ehemals, wo sie denn auch zu der angeführten Klage weit weniger, zum Lobe des Gegentheils weit mehr Stoff gab. Freylich bricht hohe, überaus kräftige und ganz eigentlich eminente Genialität auch durch diese hemmenden und dämmenden Massen, wie wir das an Jos. Haydn, an Mozart, an Beethoven und einigen Andern gesehen haben, die sämmtlich gleichfalls in frühester Zeit so ziemlich auf jenen Wegen geführt worden sind, ja, solchen Künstlern wird dann, was Andere drückt oder gar erstickt, sogar vortheilhaft, als Stoff, wohl auch als Spiel, für ihren befreyeten, nun herrschenden Geist: aber sie machen auch nur eine höchstseltene Ausnahme von der Regel, und über die *Regel* kann nur die Rede seyn, wo überhaupt von *Regeln* gesprochen wird, zu geschweigen, dass wir doch auch nicht einmal wissen können, (und jene Geister selbst nicht,) ob sie nicht später, besonders durch Opposition gegen das Frühere, denn doch mehr oder weniger, länger oder kürzer, nach irgend Etwas, vielleicht nach einem Extreme verlocket worden sind, das sie besser vermieden hätten — wie Haydn zuweilen zum schäkerhaften Tändeln, Beethoven zuweilen zu launenhaften Wunderlichkeiten.

So kommen wir denn wieder dahin, von wo wir vorläufig ausliefen, und wohin wir, wenn auch in Bogen, fortsteuerten! Eine Hauptursache jenes unerwünschten Mangels der meisten neuesten, vornehmlich deutschen Compositionen jüngerer, übrigens sehr achtbarer Künstler liege, sagten wir, in der Art, wie sie gemeiniglich *beym Schreiben zu verfahren pflegten*.

Wie verschieden auch die Veranlassung oder sonstige Anregung sey: die Verfahren kömmt darauf hinaus, dass sie, sich bewusst eines gewissen *allgemeinen* Vorbildes jeder Gattung in ihrem Geiste, das aus Bekanntschaft mit einer Menge *einzelner* Vorbilder derselben Gattung sich von selbst gebildet hat, dass sie ferner, gewiss der äussern Kunstmittel (der reinen Schreibart, der Symmetrie der Theile, der Instrumentenkenntniss u. dgl.), dass sie endlich geübt und gewandt in deren Anwendung — in unzerstreuetes Stunde, oftmals kaum nur die innerliche Erhebung und Belebung abwartend, sich hinsetzen, Notenpapier zurecht legen, und frisch anfangen, frühern Erfahrungen vertrauend, sie werden schon über dem

Schreiben selbst ergriffen werden und etwas Ordentliches und Taugliches, etwas Achtbares und nicht Missfallendes zu Stande bringen. Dies gelingt denn auch sicherlich, stehet es mit ihnen nur sonst, wie es soll: aber immer und ewig wird das Product auch *nur* etwas Ordentliches und Taugliches, Achtbares und nicht Missfallendes seyn, oder, wird es dennoch mehr, wirkt es dennoch stärker und lebendiger: so erreicht es dies — hier, durch Gründlichkeit der Ausarbeitung, dort, durch überraschende Effectstellen oder Reize der Instrumentation u. dgl., zuverlässig aber, und fast ohne Ausnahme, nicht, durch die *Erfindung*, durch die Ideen oder Gedanken *an sich*, abgesehen von ihrer Bearbeitung; denn diese, wie untadelhaft, anständig, wohl auch zum Zweck passend sie seyn mögen, werden doch auch nicht *wahrhaft* neu, *wahrhaft* bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch nur sehr selten mannichfaltig und für sich schon ansprechend seyn.

Und das ist auch gar nicht anders möglich; den einzigen Fall ausgenommen, dass in solcher — Schreibstunde, wie durch ein Wunder, der Geist unmittelbar zum allerhöchsten Aufschwung emporgerissen würde, von ihm alles jene Hindernde der Gewöhnung u. s. w. plötzlich abfiele, das Allerbeste und Allerschönste plötzlich herbeykäme, ja Stand hielt und treu bliebe bis zur Vollendung wenigstens der Hauptsachen der Darstellung: ein Fall, der unter Tausenden kaum Einigen, eben den eminentesten Genies, und auch diesen bey weitem nicht immer, ja nicht einmal oft begegnen kann; ein Wunder, ein wahres Wunder — mithin, ein Ereigniss, worauf nie Jemand rechnen kann, worauf kein Besonnener sich jemals verlässt.

Eben darum nun haben selbst die grössesten, gerade auch in der Erfindung grössesten Genies, wenn sie zugleich nicht leichtsinnige, noch durch Eitelkeit verblendete, sondern besonnene Männer waren, darauf nicht gerechnet, sondern der Momente erster, reingeistiger, unmittelbarer Erfindung, als einer Gabe Gottes, achtsam, dankbar und freudig wahrgenommen, von den Stunden des Ausarbeitens und Vollendens ganz unterschieden, und weil jene Momente so schnell verfliegen, weil, was sie gebracht, so leicht verdampft: so haben sie Hülfsmittel angewendet, es sogleich im Augenblick zu fixiren, um es hernach in den Stunden der Arbeit zu benutzen; sie haben es gemacht, vielleicht mit kleinen zufälligen Abweichungen in der Art und Weise, wie wir oben von *Mozart* berichtet haben, wie es von *Joseph Haydn* und *Gluck* *) gleichfalls bekannt ist, und wie es *Beethoven* und andere hier zunächst zu nennende Meister gewisslich nicht anders machen werden. Aber, wie schon oft gesagt, bey weitem die meisten unsrer jüngern Componisten, bey weitem in den meisten Fällen, machende andere sie beachten nicht, oder doch nur selten, „*die Gunst des Augenblicks*“, vergessen, dass er „*der mächtigste von allen Göttern*“ ist; vertrauen der selbstgewählten Stunde und sich; verschmähen jene Hülfsmittel, oder vernachlässigen doch ihre Anwendung.

Dass sie nun dies nicht thun möchten: dazu ihnen zuzureden, dazu (was ihnen wichtiger seyn wird) durch Muster und Vorbilder der grössesten, von ihnen selbst verehrtesten Meister, sie

*) Joseph Haydn — eben an Erfindung vielleicht der reichste Geist, den je die Musik aufzuweisen gehabt — als er nach London ging, um in jedem von Salomons Concerten contractmässig mit irgend einem neuen Stück aufzutreten, nahm solcher Stücke schon verschiedene fertig gearbeitet, mehrere in vollständigen Entwürfen, und ausserdem in seinem Tagebuche eine Menge Themata und Andeutungen mit: gleichwohl fehlte es ihm einmal, und alles Ringens und Abmühens ungeachtet, konnte er, da jene Hülfsmittel an eben hier Passendem erschöpft waren, auf keine Erfindung zum Andante einer Symphonie kommen, so dass er endlich genöthigt war, das schöne Andante eines seiner Trios für Pianoforte, Violin und Violoncell hervorzulangen, und es mit wenigen, nicht eben beträchtlichen Abänderungen für das Orchester zu instrumentiren. Man findet er in seiner Londner Symphonie aus B dur. Keine Frage, dass er, aller Kunst- und Darstellungsmittel wie irgend Einer mächtig, hundert Andantes hätte schreiben können, wenn er hätte verfahren wollen wie eben die meisten unsrer jüngern Componisten, und nichts damit leisten, als was sie denn leisten. — Gluck, denn der Quell der Erfindung nicht so ergiebig floss, trug sich mit einem Operngedicht zuweilen länger, als ein halbes Jahr in allen Stunden seiner Einsamkeit, auf Spaziergängen u. s. w. bis er für jeden Satz den Hauptgedanken, melodisch und harmonisch, in seinem Tagebuche hatte. Denn sagte er zu seinen Freunden: Meine Oper ist fertig! obgleich noch keine Zeile in Partitur stand; dann erst machte er sich gegen die Theaterdirection verbindlich, und dann schrieb er so ziemlich in Einem Zuge. Auch bey ihm keine Frage — u. s. w.

Digitized by Google

zu bewegen, ist mein Wunsch und Bemühen mit diesem Aufsatz gewesen; dazu hab' ich die passende Gelegenheit von jenen, in der Beylage abgedruckten, harmonischen Studien Mozarts aus seiner Reisetasche benutzen wollen. Einige der wackersten unter den jüngern Componisten, denen ich im Privatgespräch dasselbe gesagt, und die, nachdem sie ferner auch den jetzt gewöhnlichen Weg gegangen, hernach jene Vorschläge nachgeahmt haben, sind der überaus günstigen Wirkungen dieses Verfahrens eben so innen geworden, als wir an ihren spätern Werken: warum sollte das nicht auch bey Andern der Fall werden können? Dies zu bemerken, würde ein reicher Lohn für mich seyn. Einen andern suche ich nicht, nicht einmal einen Dank.

Rochlitz.

Nachrichten.

Nürnberg, im März. Seit drey Jahren besteht hier ein musikalisches Verein. Drey Freunde der Kunst übernahmen mit dem hiesigen Stadtmusikdirector Blumröder dessen Leitung, und übertrugen letzterem die mit ihren anderweiten Geschäften nicht vereinbare Direction des Orchestres. Man konnte mit Recht hoffen, dass dieses Verein von Jahr zu Jahr mehr gedeihen werde, da das grössere Publikum im ersten Jahre seine Theilnahme durch einen ungewöhnlich zahlreichen Besuch zeigte und eine ansehnliche Zahl von Dilettanten und Dilettantinnen dem Verein ihre Kräfte boten. Aber schon im zweyten Jahre ward eine Abnahme der Theilnahme des grössern Publikums sichtbar und mehr noch zu Anfange dieses Winters. Ich mag dem Gerüchte nicht trauen, dass die unbedeutende Erhöhung des ohnehin sehr geringen Abonnements die Schuld trage. Vielmehr möchte ich den Grund darin suchen, dass der Zufall mehre sehr brauchbare Talente für Solopartieen entführte und dass ein grosser Theil der Dilettanten zurücktrat, um einen eigenen Gesangverein zu bilden, über dessen Fortschritte freylich hier kein Urtheil zu fällen ist, da seine Uebungen nicht öffentlich sind. Dass an dieser Spaltung auch das Benehmen des Musikdirectors gegen die Dilettanten einen Theil der Schuld habe, ist nach manchen Aeusserungen darüber nicht zu bezweifeln.

Was nun über dadurch abging, suchten die Unternehmer durch eine, mit dem trefflichen Violinisten Mulique geschlossene Uebereinkunft, wie durch Verstärkung des Chors zu ersetzen und so begannen im Spätherbste die Akademieen des musikalischen Vereins für diesen Winter. Von den darin gegebenen Stücken erwähne ich hier nur die vorzüglichsten.

An grössern ernsten Sachen wurden gegeben: in der ersten Akademie: Naumanns 105ter Psalm, sehr brav und mit stark besetztem Chore; in der zweyten Akademie: das Finale aus Mozart's *Idomeneo*; in der dritten Akademie: *das Reich der Töne* von Fränzl, gehoben durch einige von Mulique eingelegte Violinsolos; und am Weihnachtsfeste zum Besten der Armen mehre Stücke aus Händels *Messias*, der an demselben Tage, ein Jahr vorher, mit vereinten Kräften vollständig gegeben worden war. — An Ouverturen und Symphonieen sind besonders nennenswerth: Beethovens grosse 7te Symphonie, dessen Ouverturen zu *Egmont*, Vuglers Ouverture zum *Summa*; Mozarts einzig schöne Symphonie aus G♭, und die Jagdsymphonie von Mehul.

Mehre Akademieen zeichneten sich durch die meisterhaften Vorträge des Hrn. Mulique auf der Violine, meist in Spohrschen Concerten aus. (Das ihm dafür öffentlich gespendete verdiente Lob mag an seiner Berufung an die Münchner Hofkapelle beygetragen haben.) In der Klarinette wetteiferten die Herren G. Backofen und Tauber, beyde Stadtmusiker, und wenn ersterer in dem brillanten Crusellschen Concerte sein vorzügliches Talent im Vortrag des Adagio und in Beherrschung seines Instruments überhaupt bewies, so verdiente letzterer, als ein jüngerer Künstler, eine ehrenvolle Anerkennung seines Strebens, vorwärts zu schreiten. — Ein Concert für die Flöte von Müller, von dem Stadtmusikus Hahn jun., geblasen, erhielt verdienten Beyfall. Der Gesangpartieen gab es viel und mancherley; unter die gelungenen sind zu zählen: eine Bassarie von Maurer, von einem hiesigen Dilettanten vorgetragen, eine Tenorarie aus Rossinis *Othello*, von Beils, jetzt beym Nationaltheater zu Augsburg, gesungen, das Duett aus Mozart's *Entführung* und ein Duett aus *Achilles*; wobey der Sopran durch eine sehr fleissige Dilettantin, der Tenor

Digitized by Google

durch den braven Tenoristen Bonbak, beym hiesigen Nationaltheater, dann das Terzett aus *Sargino*, von diesen beyden Stimmen und dem Theater-Bassisten Geisler vorgetragen wurde, welcher sich auch in der kräftigen Bassarie des Herzogs aus Fürst *Camilla* grossen Beyfall erwarb.

Auf dem Fortepiano wurden von einem Dilettanten eine Phantasie und Variationen von Ries, dann ein Potpourri von Lessel mit Orchester, und in der letzten Akademie, Mozart's Concert in Es für zwey Fortepianos, von einem andern Dilettanten und dem Stadtmusikdirector Blumröder, vorgetragen.

Wenn mehre hier nicht genannte Musikstücke in der Ausführung manches zu wünschen übrig liessen, so lag das wohl weniger an dem Fleisse der Spieler, als in dem Mangel der nöthigen Proben, mit denen es Hr. Blumröder eben so leicht genommen haben soll, als mit der eigenmächtigen Abänderung der immer sattig genug von den andern Vorständen bestimmten und gewählten Musikstücke.

Uebrigens leistete der musikalische Verein alles, was nach Umständen zu verlangen war und würde noch mehr gewirkt haben, wäre der bey der Unternehmung beabsichtigte Zweck erreicht worden, gereicht vielen Dilettanten Veranlassung und Muth zum Fortschreiten in der Musik zu gehen. Aber es zeigte sich hier, wie überall, dass zwar viele Musik treiben, dass es aber nur sehr wenigen ein Ernst sey, zu höherer Kunstbildung emporzustreben. Viel Schuld tragen hierbey die Musiklehrer, welche nicht mit dem Geiste der Zeit fortschreiten, und sich um neue Werke und Fortschritte der Kunst wenig bekümmern.

Der jetzige Verfall der hier einst so hochgeachteten Kirchenmusik ist sehr zu beklagen. Selten hört man eine vollständig ausgeführte Messe, und selbst an Festtagen meist nur einzelne Chöre. Wie wichtig der Einfluss der Kirchenmusik auf höhere musikalische Bildung, besonders des Gesanges, sey, ist bekannt. Aber freylich kann auch für sie kein Heil hier erwartet werden, wenn sich nicht eine Gesangschule im ausgedehnten Sinne, wie Frankfurt, Leipzig, Berlin sie bieten, bildet, und an ihre Spitze ein bewährter Künstler tritt, der festen Grundsätzen folgt, dessen kräftiges Beyspiel begeistert und der sich durch einen schwierigen Anfang nicht abschrecken lässt.

Nürnbergs Einwohner haben so vielem Guten schon die Hand geboten und es würde ihnen gewiss zur Ehre und Nutzen gereichen, auch hier zu helfen. Geschieht aber nichts, dann möchte ich dem musikalischen Vereine rathen, seine Unternehmung zu enden, die neben den pecuniären Opfern, welche sie fordert, auch dem Schicksal jeder ähnlichen erfährt, gemissdeutet und oft bitter getadelt zu werden.

Kurze Anzeigen.

Hymnus: So weit der Sonne Strahlen glänzen, für 4 Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Bass, Hoboen, Trompeten und Pauken, comp. von August Bergt. 17tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Bey diesem Hymnus haben offenbar die vollendetsten bekannten Hymnen Mozarts, vornehmlich die: Gottheit, über Alle mächtig — dem Componisten als Muster und Vorbilder vorgeschwebt. Nicht, als wenn eigentliche Reminiscenzen vorkämen; wenigstens sind diese sehr auffällige, in unbedeutlichen Nebendingen, sondern der Styl und Charakter, so wie auch die Anordnung und ganze Form zeigen dies. Und das ist nicht gerade hin zu tadeln, und soll dies achtbare Kirchen- oder allenfalls auch Concertstück nicht im Geringsten herabsetzen. Es ist passend erfunden, von lebendigem, kräftigem Ausdruck, voll einfacher edler Harmonie, leicht zu fassen und leicht auszuführen; und da es sich nun auch durch eine sehr mässige Besetzung des Orchesters für jede Musikgesellschaft eignet, so ist es auch darum selbst den kleinern Kirchen- oder Concertvereinen zu empfehlen. Wer aber die Singstimmen und die Instrumente stark besetzen kann, der wird, wie bey jenen Hymnen Mozarts auch, sich eines um so sicherern und grösseren Effects erfreuen können. Das Werk ist in Partitur gestochen. Es besteht aus einem Chor, welcher in einen Satz für vier Solostimmen fällt (jener Viervierteltakt, D dur, *Allegro vivace*, dieser Dreyvierteltakt, A

dur, *Andante*,) und nach diesem kehrt der erste Chor zurück und bekommt einen länger ausgeführten und rauschenden Schluss. Hr. B. zeigt sich in dem Ganzen als einen wackern Kirchencomponisten.

Les Menus Plaisirs. Divertissement pour le Pianoforte, par J. B Cramer à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Pr. 12 Gr.)

Der Titel deutet an, was man hier von Hrn. Cr. empfängt: nichts so Ernstes und Gewichtiges, wie gewöhnlich, sondern ein kleines, heiteres Unterhaltungsstück, zunächst wohl für Dilettantinnen. Dass darum das Werkchen doch nicht ohne Eigenthümlichkeit und Merkmale von der Kunst des Verfs. sey, wird man, auch ohne des Ref. Versicherung, erwarten. Ein kurzes, lebhaftes *Allegro* fängt an, und dienet mehr zur Einleitung, als zur Befriedigung; ein einfaches, gefälliges *Moderato* folgt, und wird, im Wechsel mit mancherley passenden Zwischenfiguren, länger festgeführt, als sehr munteres und scherzhaftes *Rondo* beschlossen. Letztes hat ein Thema, das einem flinken Hopser gleicht; und ist auch mehr eine Folge solcher, unter einander verbundener Tänze, mit freyem Ausgange, als ein Rondo. Alles ist leicht auszuführen, doch nicht für Anfänger.

Ungarisches Rondo für das Pianoforte verfasst und dem Hochgebornen Herrn Alexander Freyherrn von Podmanicky in Ehrfurcht gewidmet von seinem Sohne, Ludwig von Podmanicky. 1stes Werk. Wien, bey S. A. Steiner u. Comp. (Pr. 12 Gr.)

Ein leichtes, angenehmes Stück, das insofern besonders interessirt, als es wirklich in seinem Thema, und in seinen übrigen Melodieen nach dem Charakter der ungarischen Nationalmusik, das heisst, nach den Volksmelodieen, gebildet zu seyn scheint. Die Haupttonart ist D moll, und die in verschiedenen, zum Theil fremden Tonarten vorkommenden Sätze, die auch in verschiedenem Zeitmasse vorgetragen werden müssen, haben meistens etwas charakteristisches und weiches; wobey indess die nicht nationellen Zwischensätze am wenigsten von Bedeutung sind. Gegen das Ende lässt sich noch ein kurzes Allegretto ($\frac{2}{4}$ Takt), wahrscheinlich ein ungarischer Tanz, hören. Hr. von P., der vermuthlich selbst ein Ungar ist, bekundet damit einen Dilettanten, der nicht allein Sinn für die Kunst, sondern auch Achtung für die ursprünglichen Melodieen seines Volkes hat, und beydes muss man achten und ehren.

Cadenzen zu den acht vorzüglichsten Klavier-Concerten von W. A. Mozart, comp. von Aug. Eberh. Muller. Nachgelassenes Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

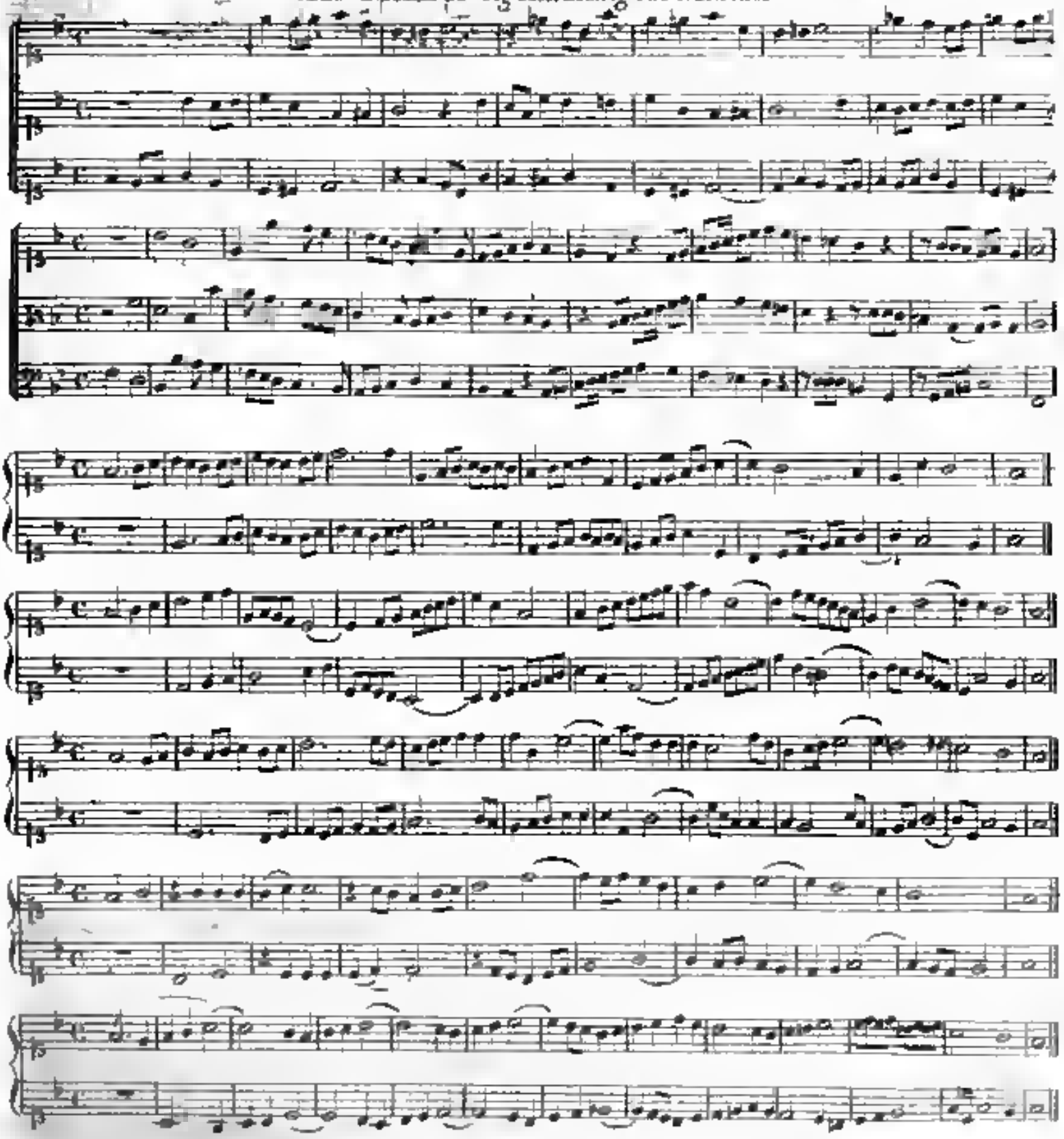
Ausgeführte Schlusscadenzen auf die Schluss-Formaten sind gemeynt. Die acht Concerte, zu denen sie geschrieben sind, gehören allerdings zu den vorzüglichsten Mozarts; doch stehen ihnen verschiedene der andern nicht nach. Die Cadenzen sind, wie sich's vom verst. Kapellm. Muller erwarten lässt, nicht nur im Charakter und Geschmack Mozarts überhaupt, sondern auch jedes der einzelnen Concerte, und stets so geschrieben, dass nach kurzem, freyem, brevourmässigem Exercitus, Ideen aus dem Satze selbst herbeygeleitet, damit verbunden, und, mit untermischten freyen Gängen, meistens auf eine eben so kunstmässige, als effectvirende Art ausgeführt werden. Sie sind für den Spieler im Ganzen nicht schwerer, als die Concerte selbst, nur ist in verschiedenen die linke Hand, besonders mit laufenden Figuren, reichlicher beschäftigt. So wenig diese Cadenzen in Hinsicht auf Erfindung oder Künstlichkeit der Arbeit, oder Schwierigkeit für die Ausführung ausschweifen; so wenig schweifen sie auch in Absicht auf die Länge aus.

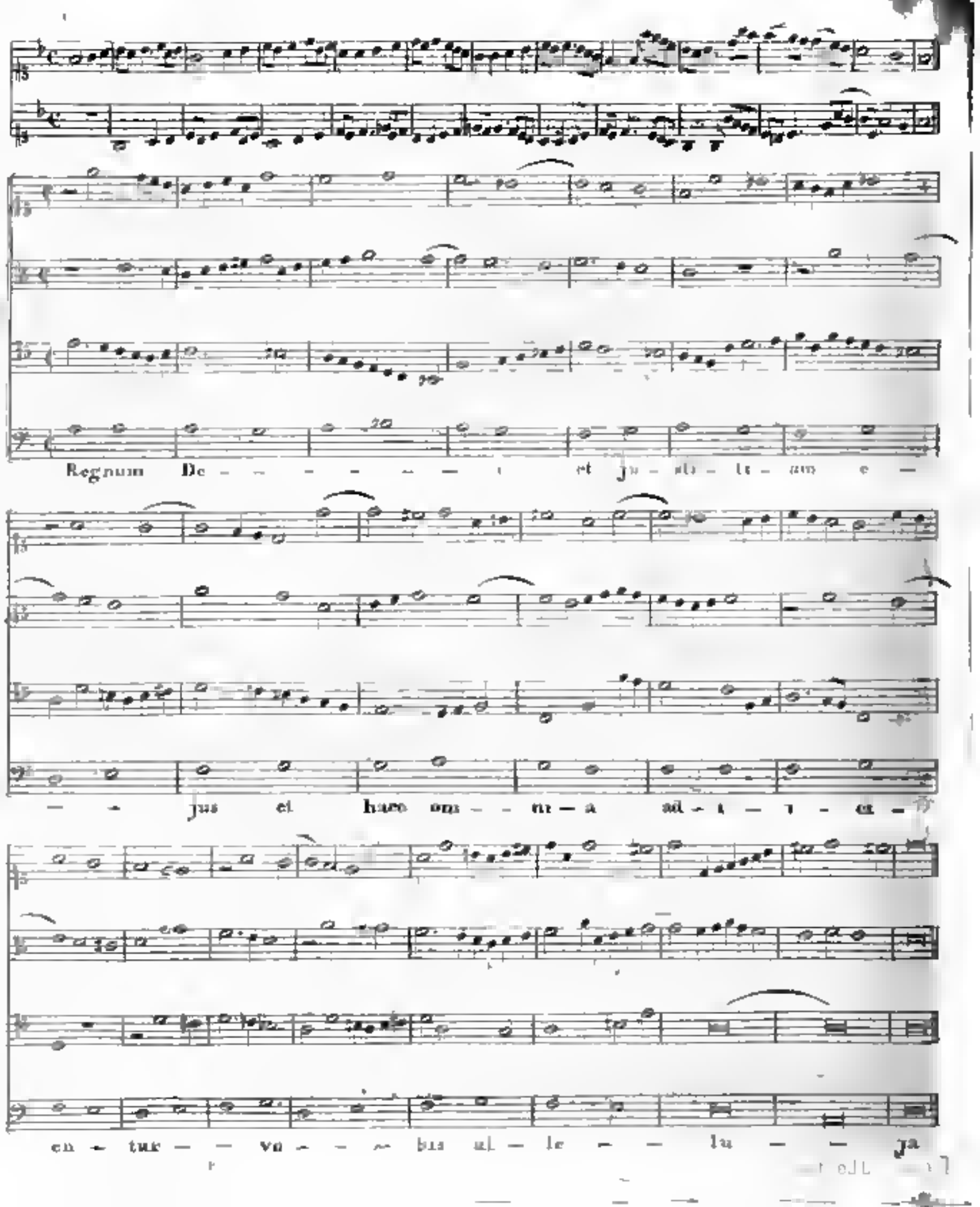
(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v. J. 1820.

Aus Mozarts eigenhändigem Nachlass




Regnum De - - - - - - - - et ju - sti - ti - am e -
- - jus et hæc om - - ni - a ad - i - i - ci -
en - tur - - vo - - - bis al - le - - lu - - ja

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. Nº. 19. 1820.

Recension.

Erstes Concert für das Pianoforte, mit Begleitung des ganzen Orchesters, verfasst — — von M. J. Leidesdorf. 10tes Werk. Wien, b. Steiner u. Comp. (Pr. 3 Thlr. 8 Gr.)

Auch unter dem allgemeinern (und gefällig verzierten) Titel: *Odeon.* 1ste Lieferung.

Dies Concert giebt dem Rec. Gelegenheit — und eine natürlich-bequeme, wie hernach von selbst hervorgehen wird — sich über Manches, was unsere jetzigen Klavierconcerte betrifft, auszulassen. Zwar hat er nichts vorzubringen, was dem *umsichtigen* Kenner unbekannt, und bey *besonnenen* Künstlern nicht in der Uebung wäre: aber, abgerechnet, dass nicht alle Kenner umsichtig, nicht alle Künstler besonnen sind, scheint es vielen Liebhabern nicht ganz, und der gemischten Menge gar nicht klar zu seyn, woraus denn öftere Missverständnisse und falsche Urtheile über Kunstwerke dieser Gattung, und über Künstler, die sie vortragen, entstehen. Und dass diese Missverständnisse und falschen Urtheile sich zuweilen selbst in offenbare Ungerechtigkeiten gegen sie verlaufen: dafür wären Beweise nicht eben weit zu suchen. *Darum* nun sey es dem Rec. erlaubt, diese Gelegenheit zu benutzen; sollte er auch darüber etwas breit, und seine Mittheilung unverhältnissmässig zu dem anzuzeigenden Werke befunden werden.

Seine Betrachtung läuft auf folgende Sätze hinaus: 1. Man schreibt jetzt zwey von einander ganz, oder doch in allem Wesentlichen verschiedene Arten von Klavier-Concerten; 2. keine von beyden Arten ist im Allgemeinen gering zu achten, wie viel weniger zu tadeln; 3. jede ist nöthig wegen besonderer Bedürfnisse, 4. manches kann von der einen zur andern, zu ihrer Bereicherung herübergenommen werden. Aber eine gänzliche Verschmelzung beyder, ist sie auch gedenkbar, würde wenigstens sehr bedenklich und kaum anwendbar seyn, 5. man soll auch hier unterscheiden und jedem in seiner Art sein Recht erzeigen lernen. Hierüber will ich mich erklären.

a. Man schreibt jetzt zwey von einander ganz, oder doch in allem Wesentlichen verschiedene Arten von Klavier-Concerten. „Jetzt" — das heisst: seit Mozart. Die eine dieser Arten ist von diesem Meister geschaffen *), ausgebildet, und dermassen vervollkommnet, dass kein Anderer, wer er auch sey, darin es ihm gleichgethan, viel weniger ihn übertroffen hat. Wir sondern aber von den Concerten Mozarts diejenigen ab, mit welchen er seine letzten Reisen machte und die erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Von diesen wird hernach besonders zu sprechen seyn. Alle jene frühern aber sind, da sie Jedermann kennt, genug bezeichnet, wenn wir sagen, sie sind vollkommen ausgearbeitete Musikstücke für das Orchester mit obligaten Instrumenten, unter welchen das Pianoforte nur bey weitem am meisten und vorherrschend auftritt **). Und das wäre denn die eine Art: die edelste und kunstreichste. Die andere Art bedient sich das

*) Wollte man einzig und allein auf den Sinn sehen, und von allem, was Form heissen kann, abstrahiren — bey Kunstwerken freylich ein wunderliches Verfahren: so könnte man sagen, Händels Orgel-Concerte wären Mozartisch in der Kindheit.

**) Auch Beethovens köstliches Klavier-Concert aus G dur gehört hieher.

allgemeinen Concertstyls und der gewöhnlichen Formen für Concerte überhaupt, für welches Instrument sie seyen, und wenden beydes nur auf dies Instrument in seinen Eigenheiten, besonders auch den ungeheuern Fortschritten gemäss, an, die in der neuesten Zeit auf dem Klaviere gemacht worden sind. Das Orchester bleibt, ausser in den Ritornellen (die hier mehr oder weniger symphonieenartig ausfallen,) fast nur aufs eigentliche, doch darum nicht weniger wichtige Begleiten beschränkt. Und die 1ste und die 2weyte Art die populairste (will man, die gefälligste,) und brillantester Hiehir sind bekanntlich die meisten Concerte von Dussek, Wölfl, Steibelt u. A. zu rechnen. Und wenn man für das Kind einen Namen haben will: so schlägt der Rec. vor, jene *Künstler-*, diese *Virtuosen-Concerte* zu nennen.

2. Keine von beyden Arten ist an sich gering zu achten, wie viel weniger zu tadeln. Denn was will und soll denn am Ende alle Kunst und mithin die Musik auch? Lassen wir die dunkeln oder grossen Worte der Aesthetiker, die Prahlereyen oder Scherwenzel der Künstler, die Phantasieen oder Reverenzen der Enthusiasten weg und sagen's kurz und verständlich: Geistigen Genuss gewähren will die Kunst; geistigen Genuss gewähren soll sie. Nun geschieht das nicht wahrhaftig durch die erste, und auch durch die zweyte Art? Aber freylich auf ganz verschiedenen Wegen! *Dort*, vor allem durch die Composition und deren exacteste Ausführung von Allen — wobey jedoch der Virtuos sich auch vortheilhaft bemerklich machen soll: *hier*, vor allem durch den Virtuosen und sein glänzendes, vollendetes Spiel — wobey jedoch die Composition auch interessant und bedeutend seyn muss. Dort mehr Fülle und Adel, hier mehr Reiz und Allgemeinheit des Genusses; dort mehr innere, hier mehr äussere Belebung, dort mehr künstlerische Tiefe, hier mehr enthusiastischer Aufschwung; dort innigeres, aber ruhigeres Wohlgefallen, hier affectvolleres, rauschendere Freude — und wie man die Gegensätze weiter spinnen könnte: es bleibt immer geistiges Vergnügen, wenn auch dort die Seele, das Gemüth, hier die allgemeine Erregbarkeit bey den Zuhörern zuletzt den Ausschlag gaben.

3. Jede dieser beyden Arten ist auch nöthig wegen besonderer Bedürfnisse. Zuerst wegen *innerer*, der Componisten selbst: denn, Himmel! wie verschieden muss sich unvermeidlich z. B. ein Mozart und Steibelt aussprechen! Doch das möge nur leise berührt werden; denn immer wird — mit wie viel Recht und mit wie viel Unrecht, ist hier nicht zu erörtern — die allgemeine Anforderung an den Künstler bleiben, er solle, was *ihm*, seiner Natur und Neigung nach, Bedürfniss ist, so aussprechen, dass es den Bedürfnissen derer, die seine Werke benutzen sollen, (hier mithin, den Bedürfnissen der Klavierspieler und des Publicums,) angemessen — vor allerwenigsten, dass es ihnen nicht entgegen sey. Also wegen anderer — *äusserer* Bedürfnisse. Hier liesse sich nun sehr in's Einzelne gehen: das wird aber der verständige Leser selbst thun, wenn wir ihm, unsere Meynung zu erläutern und seine Betrachtung zu leiten, nur Einiges beyspielsweise angeführt haben. Ein reisender Virtuos und Bravournspieler muss sich als solchen zeigen und die Menge *für sich* gewinnen; zu dem Ende sie in Verwunderung setzen, ihr imponiren, und nun sie zu lautem, wo möglich enthusiastischem Beyfall entzünden: hiezu sind die Concerte erster Art wenig oder vielmehr gar nicht geeignet, vollkommen aber die, der zweyten Art; und sie sind ihm *diese* Bedürfniss. Ein Künstler, der an einem Orte fixirt ist und oft spielt, seinen Ruf als Virtuos schon begründet hat, muss verhüten, dass man seiner Virtuosenkünste nicht gewohnt wird, sie nicht gleichsam auswendig lernt, und muss auch die Kenner der Musik überhaupt festhalten, womit er sich zugleich die *Achtung* der Menge sichert: alles dies wird er, wenn er nicht selten Concerte der ersten Art wählt, ihnen allen Fleiss widmet, und seine Persönlichkeit mit den gemeinern Interessen derselben, dabey gewissermaassen aufopfert. — Das Höchste der neuen, besonders der deutschen Instrumentalmusik, die *grosse* Orchestersymphonie, wird jetzt (leider, leider!) in den Concerten bey weitem der meisten und ehrn der grossten Städte, fast ganz vernachlässigt, oder vielmehr gar nicht angewendet. Virtuositäten will man, immer Virtuositäten, fast nichts als Virtuositäten. Wird diesem Sinne nun gar nichts Höheres, Tieferes, gründlicher Gearbeitetes entgegengesetzt: so *muss* sich unsere Instrumentalmusik nach und nach auflösen in erstaunliche Fertigkeit und Geschicklichkeit, was den Mechanismus der Kunst, und in Niedlichkeit, in Galanterie, was den Ausdruck anlangt, dass das aber ein tiefes Sinken derselben sey, wird

kein Mensch leugnen. Nun will man die grosse, ernste Symphonie nicht: was giebt's denn da, das jenem Sinne mit Erfolg entgegengesetzt werden könnte, als eben Concerte unserer ersten Art, die wenigstens darum nicht verschmähet werden, weil doch auch ein — Virtuos mit auftritt? — So verdienen ferner Berücksichtigung die verschiedenen Spiel- und Vortrags-Arten auf dem Pianoforte, die sich erst in neuester Zeit so bestimmt und so weit gesondert haben: die *Wiener*, vornehmlich durch und nach Hummel vervollkommnet, und die *Englische*, von Clementi zunächst ausgehend, und durch seine Schüler, Cramer, Field etc. verbreitet. Es ist offenbar, dass, wer die letzte angenommen, mehr der Concerte unserer ersten, wer die erste sich zu eigen gemacht, mehr der Concerte unserer zweyten Art bedarf. — Und was dergleichen mehr über diesen Punkt angeführt werden könnte!

4. Manches kann von der einen dieser Concert-Arten für die andere, zu ihrer Bereicherung, herübergenommen werden: aber eine gänzliche Verschmelzung beyder, ist sie auch gedenkbar, würde wenigstens sehr bedenklich und kaum anwendbar seyn. Was das Feste anlangt, so ist auch hier Mozart mit herrlichen Beyspielen vorangegangen: in seinen letzten Concerten, deren wir schon oben gedachten, vornehmlich in dem aus C dur, und dem, aus C moll, beyde nach seinem Tode herausgekommen, hat er, ohne sich selbst oder der ein- für allemal erwählten Gattung untreu zu werden, dem Pianofortespieler beträchtlich mehr und beträchtlich Glänzenderes zugetheilt, als vordem; und einige der trefflichsten Meister sind ihm darin gefolgt — wie z. B. Beethoven in seinem herrlichen Concerte No. 2, aus C moll. Aber auch von der entgegengesetzten Seite haben Freunde unserer zweyten Concert-Art mehr oder weniger von der ersten, ohne dem einmal Erwählten untreu zu werden, und mit bestem Erfolg, herübergenommen, — und sind auch auf diesem Wege nicht wenige ungemein schöne Werke entstanden, wohin wir z. B. rechnen Beethovens Concert aus Es dur, Cramers aus C moll, die neuern, noch ungedruckten von Hummel, das von Friedr. Schneider aus C moll u. a. m. Wollte man nun sagen (und man hat es gesagt!) Ja, man sollte aber die Sache noch weiter treiben, und beyde Arten, beyde in höchster Steigerung mit einander zu Einer verschmelzen: so lässt sich das, wie jedes Aeusserste, am Ende wohl *denken* —

„Im Kopfe hat das keine Schranken" —

aber es auszuführen, fanden wir wenigstens sehr *bedenklich*, indem es einen Meister voraussetzte, der nun geradezu Alles in allem wäre, und besässe, und vollkommen handhabete, wenn nicht ein fast unübersehbares, formloses, ganz unerfreuliches Monstrum, eine Art musikalischer Kraken, herauskommen soll; und, sogar wenn es mehr oder weniger gelänge, *kaum anwendbar*, indem zu seiner gehörigen Ausführung eine Cohorte von lauter Virtuosen, und zu seinem Verständniss, zu seinem Genuss, ein Publicum von lauter vielgeübten, durchdringenden, allumfassenden Kennern nöthig wäre. Bis Gott der Herr diese vom Himmel fallen oder aus der Erde wachsen lässt, (denn wo sollen sie sonst herkommen?) dürfte es gerathener seyn, die Componisten dächten an Maas und Ziel, die Kunstphilosophen an Hexazene:

„Coelum ipsum petimus — stultitiae"

und die ins Unendliche prätendirenden Schwätzer an den vielfältig wiederhallenden leeren Raum in ihren Köpfen.

5. Man soll auch hier unterscheiden und jedem in *seiner* Art sein Recht erzeigen lernen. Das bedarf keiner Erläuterung, da sichs von selbst versteht, und keiner Ableitung aus Vorstehendem, da sichs daraus von selbst ergiebt. Thut man das nicht, ist man ferner, wie in letzter Zeit, (besonders in den grössern und grössten Städten) gleichgültig gegen Concerte der ersten Art, und nur begierig, nur enthusiastisch für die zweyte: so nöthigt man, wie eben bisher, die Klavierspieler, jene bey Seite zu legen, entziehet sich selbst eine eigene Art hohen Genusses, ein eigenes Mittel edlerer musikalischer Bildung, entfernet die ernstern Kenner immer mehr von den grossern musikalischen Versammlungen, gewöhnt das Auditorium immer mehr, *nur* Virtuosenkünste zu suchen und mit Beyfall zu belohnen, die Componisten immer mehr, leichthin, *nur* für sie zu schreiben, die Virtuosen, *nur* auf ungeheure Fertigkeit und mechanische Geschicklichkeit zu anzulegen etc. Wollte man im Gegentheile, wie hin und wieder doch wohl auch noch wenigstens von Alten geschiehet, etwas grämlich oder stolz, *blos* Werke der ersten Art billigen, auf die, der zweyten, mit Verachtung herabsehen: so wäre man gleichfalls einseitig, und mit-

hin ungerecht. Auch hier kann Geist und viel Geist sich aussprechen; selbst die blosse, aber wahrhaft ausgezeichnete Virtuosität ist etwas Achtungswerthes, etwas Belebendes, geistig Erfreuendes; und auch der Menge soll man 'was gönnen, und 'was Gutes — überall, vornehmlich auch in der Kunst, durch die sie für Edles überhaupt herangelockt, empfänglich gemacht werden soll; ja vor allem, in der Tonkunst, die ohne die Menge gar nicht bestehen kann. Unterscheiden also, und dann *jedem* sein Recht wiederfahren lassen: wie dies erst das rechte Leben lehrt und bedingt, so lehrt und bedingt es auch den rechten Kunstgenuss. Ist Doris schön, so ist Phyllis darum nicht garstig; sagt Doris dir vorzüglich zu, so ist dem Nachbar darum kein Thor, dass ihm Phyllis vorzüglich zusagt: lass dir das Deine wohl schmecken, ohne ihm auch das Seine; und willst du ein rechter Mann seyn, so erfreue dich des Einen, wie des Andern, ohne dich von dem Einen oder dem Andern fangen und beschränken zu lassen. —

So viel über jene Punkte; und endlich kommen wir auf das oben angeführte Klavierconcert des Hrn. Leidesdorf zurück. Aber haben wir uns denn von ihm entfernt? Eigentlich nicht: wir sind ihm nur nicht nahe getreten. Das thun wir nun, und brauchen, eben nach dem Vorhergegangenen, keiner Seitenschritte und keines langen Verweilens.

Hr. L. liefert hier ein Concert jener unserer zweyten Art: ein Virtuosenconcert; und ein compl[e]tes und tüchtiges. Das Poem der drey grossen Sätze ist die, in dieser Gattung jetzt gewöhnliche: aber, so weit es räthsam, erweitert, und für den Virtuosen, vorzüglich der sogenannten Wiener Spielart, aufs Vortheilhafteste benutzt. Die Gedanken an sich und der Gattung überall angemessen, wenn man auch nicht sagen kann, dass sie noch gar nicht dagewesen wären; von mancher Stellung und Wendung derselben, so wie von mancher Figurirung, kann man jenes wohl eher behaupten. Interessant und unterhaltend ist alles, was hier gegeben wird. Der Concertist wird überall reichlich, eben in jener Art, und, dieser gemäss, auch bey weitem am meisten seine rechte Hand beschäftiget. Die Ritornelle der Allegros sind brillant, die Erwartung aufregend; das, des Adagio, sehr angenehm und einschmeichelnd, hier und dort sind sie — so wie das Ganze überhaupt — aufs Effectvollste instrumentirt. Die Begleitung der Solos bleibt, im Allgemeinen, Begleitung: darum ist ihr aber keineswegs alles Interesse für sich benommen; die obligaten Hauptgedanken werden von ihr nicht gerade vergessen, vielmehr sind mehre Stücke, z. B. die zweyte Abtheilung des ersten Allegro bis zur Rückkehr des Anfangs, auch in dieser Hinsicht brav ausgeführt; und durch den Wechsel und die erfahrne Benutzung der Eigenheiten der verschiedenen Instrumente kömmt Mannichfaltigkeit, Leben und Reiz hinein. Die Hauptstimme wird nirgends verdeckt; und, so viel Fertigkeit und Sicherheit, so viel Feuer und Gewandtheit erfordert wird, sie gut vorzutragen: so wird dies doch Spielern jener Art gar nicht übermässig schwer fallen. Die Besetzung des Orchesters ist, wie man's jetzt haben will: es gehet *alles* mit; nur dass sich Hr. L. mit zwey Waldhörnern begnügt, und nicht auch Posaunen aufbietet. Der Virtuos aber, der das Concert mit schwächerm Orchester vortragen will, weil er kein starkes findet, wird bald bemerken, dass sich einzelne Blasinstrumente, nur etwa mit Verlegung einiger Noten, ohne sehr merklichen Verlust ersparen lassen.

Der erste Satz dieses Concerts ist ein *Allegro maestoso*, D dur, Vierviertelt[a]kt, dessen Klavierstimme allein 19 Seiten anfüllt. Die pathetischen Hauptgedanken wechseln mit gefälligen, doch ziemlich ernsten Zwischensätzen, und die Figurirung tritt oft brillant hervor. Der zweyte Satz ist ein, nicht tragirendes, sondern sanftes, anmuthiges *Adagio*, B dur, Sechsachteltakt, von mässiger Länge, der Erfindung, Fortführung und Instrumentirung nach, sehr gefällig, und, nach jenem Allegro, und vor dem folgenden Finale, eben recht an seinem Platze. Dies Finale, *Allegretto moderato*, D dur, Zweyvierteltakt, hat viel Feuer und Leben, das nicht auf gemeine Weise, durch Lärmen, sehr schnelles Tempo u. dgl., sondern durch innere Kraft und Mannichfaltigkeit entzündet wird. Dabey thut die heitere, zuweilen humoristische Laune, die sich darin findet, sehr ihre Wirkung. Der Concertspieler muss sich tüchtig rühren, es wird ihm aber auch verdankt werden. Seine Stimme füllt wieder 64 Seiten an, und er kömmt nur selten zu Athem. Und doch, wie schon gesagt, ist sie nicht allzu schwer auszuführen.

Der Stich ist sehr deutlich und schön. Der Klavierstimme findet man in den Ritornellen einen vollständigen Auszug der Orchesterpartie beygegeben, und wo beym Solo der Pianoforte andere Instrumente die Hauptmelodie haben, ist auch diese mit kleinen Noten beygefügt; so dass dadurch nicht blos das Einstudiren erleichtert und interessanter gemacht wird, sondern dass auch die Klavierstimme allein den Liebhabern hinlängliche Unterhaltung giebt.

Rochlitz.

Ueber die neue Oper: Costantino, von Hartmann Stunz, welche am verflossenen Carneval auf der Fenice zu Venedig aufgeführt wurde.

Dulce est — fari libere, quod sentias. *Juvenal.*

Wenn der aufmerksame Beobachter mit Missbehagen die gewaltige Lücke entdeckt, welche ob des Mangels an productirender Kunstthätigkeit im deutschen Opernfache in unserer Zeit sich bekundet, so kann die kritische Würdigung dessen, was das Ausland hiervon Gutes liefert, meiner Meynung nach, nicht unwillkommen seyn. Sind Kunstwerke das Eigenthum des Volkes, in welchem sie entstanden, so sind und bleiben sie für jedes andere eine Art Daselbst höherer Gattung, das, dem rechtlichen Begriffe zufolge, zum Frommen der Kunst und Wissenschaft seinem ganzen Umfange nach benutzt werden kann und soll. Dieses Vorrecht können wir um so billiger ansprechen, als der Antheil der Deutschen an der Entwickelung der europäischen Musikart von jeher wichtig war und ihr Einfluss auf die Bildung des neuesten Musiksystems insbesondere sich unwiderleglich erweist, unbeeinträchtigt, dass unsere Freude gerade das Werk eines jungen Deutschen trifft, welcher von vaterländischem Eifer gespornt, im Auslande die Bahn für freythätige Entfaltung seines Kunsttalentes eingeschlagen hat. Herr Stunz aus München, durch verschiedene schätzbare musikalische Werke und durch eine mit Erfolg aufgeführte italienische Oper rühmlichst bekannt, nahm (obwohl er in früherer Jugend den Unterricht mehrerer achtbaren Meister, unter denen der hiesige Hr. Kapellmeister von Winter oben an steht, genoss) ganz eigentlich zur Schule Salieri's, da er letzterem den edelsten Theil seiner Kunstpflege zu verdanken hat. Es ist jetzt wohl an der Zeit, zu erwähnen, was dieser verdienstvolle Veteran, während vier Jahrzehenden, unmittelbar belehrend, fördernd, bildend, wohlthätig für Künstler und löbliche Unternehmungen derselben that; aber es kann nicht übergangen werden, dass jener achtbare Meister Stunz als einen seiner vorzüglichsten Zöglinge anerkannt, und der Schule entlassen hat.

Da nun dieser zweyte glückliche Operversuch des mit tiefern theoretischen Kenntnissen ausgerüsteten Tonsetzers hier öffentliche Erwähnung verdient, so rechne ich als unmittelbarer Zeuge und Censor an der Quelle es zur Pflicht, meine Ansichten darüber mit jener unparteyischen Strenge, ohne Rücksicht auf den Ruf des Werkes und so unverhüllt darzulegen, dass die musikalische Physiognomie desselben getreu und genau kenntlich gemacht werde. Früher muss ich jedoch des Buches in Kürze erwähnen. Es ist bekannt, dass das Gebiet der italienischen dramatischen Poesie seit Jahren im Besitze eines Schwarmes von Dichtern als Tummelplatz ihrer imaginären Inspiration sich befindet, die, unempfindlich gegen kritische Geisselhiebe, flach in sich selbst zurückkehren, wenn über ihre Machwerke nur Musik gut oder schlecht gegossen werden kann. Um so mehr ist es zu beachten, wenn ein mit höheren Gaben ausgerüsteter Mann es unternimmt, in diesem verarmten Fache Höheres zu versuchen, und mittelst des so wichtigen poetischen Theiles die Oper ihrer ursprünglichen Würde näher zu bringen. Dieser verdienstliche Mann ist der als lyrischer Dichter hier rühmlich bekannte Conte Cragliounich, dessen arkadischer Schleyername Dalmiro Tindaro dem Buche vorgesetzt ist. Obwohl jene Oper erst der zweyte Versuch desselben in dieser Gattung und nicht ohne Mängel ist, so hat er damit doch den überzeugenden Beweis geliefert, dass poetische Weihe und blühende Dichterseele ihm vorzugsweise eigen sind, und dass, falls er fortfährt, mit verständigen Tonsetzern zu arbeiten und sich rechten Orts Rathes zu erholen, derselbe die Leistungen eines Cerutti, Lamberti, selbst jene eines Cesarotti, Monti, in Schatten zu stellen vermögend sey.

Nun zu dem wackern Stunz. Sein vorzüglichstes Verdienst besteht darin, dass seine Musik recht dramatisch ist, nicht als ob er dabey irgend auf eine neue Erfindung Anspruch hätte, aber, indem er den Italienern ihre bessere dramatische Cantilene ablernte und sie mit der deutschen verschmolz, bildete er daraus eine, so zu sagen, gemischte Melodie, deren Charakter das-

Google

wegen schätzbar ist, weil sie mehr Einfachheit und Wahrheit enthält als die nationale. Er behauptet die Würde des Gesanges, giebt aber den Instrumenten mehr als gewöhnliche Arbeit. Seine Recitative sind meist correct und haben nicht selten rhetorische Vorzüge. Manchmal stösst der rhythmische Sinn an; aber Declamation, Accentuation und die ästhetische Behandlung der Poesie überhaupt, können erst durch viele Uebung ihre völlige Reife erhalten. Der Tonsetzer soll seinen Dichter nicht nur dem Sinne nach, er muss auch die Form seiner Dichtung verstehen! Seine Arien haben Anmuth und oft viele Zartheit; seine Chöre zeichnet Kraft und Würde aus. Ueberhaupt trägt diese Oper das Gepräge eines vorzugsweise reflectirenden, in harmonischer Hinsicht besonders rechtlichen Tonsetzers von gesichertem Geschmack und vieler Besonnenheit; sie hat Plan, Einheit, Ordnung, bestimmte Haltung der Charaktere, und bekundet poetische Erhebung über das Gewöhnliche. Seine oft eigenthümliche Behandlung der Harmonie kann man nicht blos Begleitung der Melodie nennen; man darf sie geradezu als eigentliches Vermehrungsmittel des Kunstausdruckes oder des musikalischen Sprachreichthums betrachten. In der Modulation seiner Instrumentalstücke sind die Fortschreitungen nicht selten ganz neue Gedanken, er modulirt vorsichtig und natürlich. Nirgends ist ein Sprung oder harter Uebergang zu fühlen. Das was für die Empfindung berechnet ist, weiss er ohne vielen Aufwand von Mitteln zu bewirken und es gelingt ihm oft, sich auf eine ungemein schöne Weise musikalisch auszudrücken. Aber sein Geist ist nicht gross, seine Phantasie nicht immer feurig genug, seine Erfindungsgabe — obwohl im Ernsten und Empfundenen, wie gesagt, oft sehr glücklich — scheint nicht so tiefgreifend, um, wenigstens bis jetzt, in der Reihe der Sterne erster Grösse seinen Rang einzunehmen. Zum völligen Verständnisse seines musikalischen Charakters folge nun die analytische Darstellung der Oper selbst.

Die Symphonie hat nebst dem ernsten Einleitungssatze zwey fruchtbare Allegrosätze, die voll Energie und affectuirend in der Instrumentirung bearbeitet sind. Sie ist das Resultat der jüngsten Fortschritte deutscher Instrumentalmusik und enthält manche leicht zu beseitigende Schwierigkeiten, besonders für die Violinen, worunter, da sie oft in den hohen Applicaturen verwickelt waren, nicht wenige nachschleppten: den Violen mangelte aus demselben Grunde öfters die gehörige Kraft und wohlklingende Stärke, die Contrabässe (welche, da sie hier gewöhnlich dreyseitig sind, nicht eben grosse Schwierigkeiten zu überwinden vermögen) wurden zuweilen reissend. Hr. Stunz erinnere sich — was er wohl ohnehin weiss — dass man italienischen Orchestern das nicht zumuthen dürfe, was deutsche tragen können. Ein deutscher Tonsetzer, welcher hier Instrumentalmusik zu schreiben hat, befindet sich (wenige Hauptstädte des Landes in Ehren ausgenommen) beynahe in der Lage Handels, der einst wegen Unfähigkeit vieler seiner Violinisten, wenn ein Satz mehr als drey Erniedrigungszeichen hatte, das vierte jederzeit vor die einzelnen Noten schreiben, und, stieg eine Violinstimme über das dreygestrichene D, in den Proben die Stelle besonders einstudieren lassen, auch beym Anfange des Satzes noch auffordern musste: „Nehmen Sie sich in Acht, es kommt ein dreygestrichenes E!“

Der Introductionschor: *Viva il Grande, Viva Augusto!* ist so wie die Sortita des Costantino (Tacchinardi) mit Kraft geschrieben, enthält jedoch nichts, was vor dem Tribunale der Tonkunst Erwähnung verdiente. Der zweyte Chor mit der Sortita der Fausta (Sigra. Morandi) hat mehr Eigenthümlichkeit und wird sowohl bey der Stelle: *Allo sposo vincitor, Vieni e tergi i bei Sudor* (Mon. sche No. 1. der Beylage) und bey: *Scherzan l'aure* (Beyl. No. 2.) lieblich und bezeichnend. Eben so spricht das erste Motiv der Fausta: *Al suono festoso* (Beyl. No. 3.), wenn es auch nicht tiefgreifenden Gesang hat, Gefühl und Verstand an. In der Sortita des Flavio (Sohn des Costantino — Sigra. Cortesi als Musico), welche durchaus lieblich und werthvoll genannt werden muss, bekundet sich bey der Stelle: *Qual suono festoso*, wo im Hintergrunde der Burg die festlichen Klänge zu seiner Vermählungsfeyer mit Fausta ertönen, eine richtig gedachte, Ahnung erweckende Modulation der Blasinstrumente (Beyl. No. 4.) worin die molltönenden Klänge immer anschwellend in die verwandten Dursätze geleitet werden, bis endlich bey vollem Orchester der Chor mit dem Ausrufe: *Gli Spon coroni, Imene ed Amor* eintritt. Das Hauptmotiv des Flavio, welcher, wegen Familienzwistes düster gestimmt, die Ehe mit Fausta öffentlich anschlägt, (Beyl. No. 5.) verräth, ungeachtet es regelrecht ist, keine glückliche Erfindung.

Sehr empfehlungswerth ist der sanftfliessende Chor der Vertrauten der Kaiserinn: *Al dolce ripose* (Beyl. No. 6.); es macht wirklich Freude zu sehen, wie Bildung überall ihr Gutes hat, und dem Talente den Kranz aufsetzt. Die Poesie ist ästhetisch, edel, bedeutend wiedergegeben. Dasselbe gilt auch von dem nächstfolgenden canonischen Terzett, welches durch den gefühlvollen Ausruf der beyden Liebenden: *Oh sfortunato amor* (Beyl. No. 7.) in heroischen Rhythmus eingeleitet wird. Costantino steht im Hintergrunde heraus über die vermeintliche Verschwörung der ersteren gegen seine Person, er geht den canonischen Satz bey *Ah, che vedo!* an, und hier ist es, wo der Tonsetzer sich selbst und die Zuhörer höher hebt und den dramatischen Eindruck steigert, der endlich bey der charakteristischen Stretta *Tremo, fremo, disparo* (Beyl. No. 8.) wo die künstlich verwebten Instrumentalsätze nicht blos Beschäftigung des Verstandes, der Kunstansicht und Kunstfertigkeit, sondern vorzüglich auch für das Gefühl berechnet sind, von vieler tragischer Wirkung ist.

Ein wahres Meisterstück, des berühmtesten Tonsetzers würdig, ist der Chor der Prätorianer: *Silenzio, venite; tranquillo è la reggia* (Beyl. No. 9.) man mag das Ganze oder die Einzelnheiten desselben, man mag das ästhetische oder technische ins Auge fassen. Des beschränkten Raumes wegen steht hier blos die charakteristische Entfernung mit der in den Schlusstakten angezeigten gut fortgesponnenen Figur. Mit diesem Chor beginnt das wirkungsreiche Finale, ein lebhaft ausgemaltes Tableau, das den tragischen Hauptgedanken recht hervorhebt und erhellt. Mit diesem durchaus gelungenen Stücke zeigt der Tonsetzer viel Eigenes, und beschäftiget denjenigen Hörer, der ihm denkend in alle Details der Ausarbeitung folgen kann, reichlich, er verweilt mit rühmlicher Behaglichkeit bey der Hauptidee in allerley kunstreichen Wendungen; eine lebhafte Kraft und Energie des Styles, Plan und Ordnung bestätigen den vorzugsweisen Beruf des Tonsetzers für die Oper. Ich darf der Weitläuftigkeit wegen, hier nicht, wie ich möchte und sollte, in das Einzelne gehen, aber unmöglich kann ich mich von diesem Finale trennen, ohne jenen Ausschnitt aus der Stretta zu geben, wo die vier nackten Hauptstimmen den kräftigen Gedanken bey Beyl. No. 10. ergreifen und den Chor gleichsam zur energischen Darstellung auffordern; die begeisternde Lebendigkeit des Ausdruckes, so wie das Fliessende der Stimmen (die fehlerhafte Fortschreitung im zweyten Takte sey jedoch nicht entschuldigt): waren von so einladender Wirkung, dass ein grosser Theil des Publikums diese Lieblingsstelle im Andenken behielt und ohne weitere Vorbereitung beym Refrain mit einstimmte.

Der zweyte Akt wird bey der dritten Scene interessant, wo nämlich das kolossale Duett zwischen Costantino und Fausta als glänzende Perle dasteht. Indem ersterer mit wüthender Leidenschaft auf die Entdeckung des Verräthers dringt, kämpft letztere in halber Verzweiflung gegen ihr Gefühl, das Geheimniss des Thronprätendenten bewahrend. Hier ist rhetorische Kunst, vortreffliche, melodische und harmonische Durchführung der Sätze vom Anfang bis zu Ende; und welche Innigkeit spricht sich im Laeghetto aus (Beyl. No. 11.), wo beyde dem Himmel ihren Seelenschmerz vertrauen und ihn um Beystand anflehen. Man konnte nicht ungerührt gewahren, mit welchem Herzensantheile dieses Stück gesungen und vom Publikum angehört wurde. Meisterlich beschliesst die Stretta (Beyl. No. 12.), welche den Charakter mit dem ersten Tempo gemein hat, aber verschieden und eigenthümlich bearbeitet ist. Während die Violinen die angezeigte Triolenfigur fortspinnen, fallen die Blasinstrumente in gemessenen Rhythmen mit ihren Akkorden ein, durch mannigfache Wendungen die grelle Wirkung der Situation verstärkend. Der darauf folgende Chor *quest' immenso tenebre* und die Scene des Flavio gereichen dem Tonsetzer zur Ehre, obschon sich hierüber nichts Näheres bezeichnen lässt. Das effektreichste, hier darum eben nicht das werthvollste — der ganzen Oper ist die grosse Scene des Costantino. Sie beginnt mit dem Monolog: *Costantino che fai? che pensi?* der in rhetorischer Hinsicht als Muster aufgestellt werden kann; zur vollkommenen Wirkung gehört jedoch ein Vortrag, der den Sinn von Wort und Note eben so getreu hingibt, wie es im gegebenen Falle der edle Declamator that. Höchst werthvoll ist die folgende Arie: *Che vale scettro è trono*, die ganz hier zu stehen verdienet; eben so die eigenthümliche 15te Scene: *Oh vitupero, oh scene*, worin so treffliche und treffende Stellen sich finden, dass auch die hartnäckigsten Gegner die höhere Weihe des Tonsetzers in den Mysterien seiner Kunst achtungsvoll anerkennen mussten. Die Kerkerscene der Fausta, Scene 15,

wird durch eine wunderschöne Instrumentalpartie eingeleitet, worin Schwermuth, Todesahnungen, Grabgedanken mit tiefem Gefühl in Musik übertragen sind. Diese rührende Scene, welche nachstehendes liebliches Duettino: *Nel seggio placido* (S. Beylage No. 13) zum Mitteltempo hat, schmücken reizende Combinationen und einzelne sehr schätzbare Nuancen in Melodie und Harmonie, die jedoch leider nicht detaillirt werden können. In der letzten Scene worin die Verschwornen von den Prätorianern verfolgt werden, und Costantino ohne Mantel mit zerbrochenem Schwerdte erscheint, beschliesst würdig das edel declamirte Recitativ des Costantino, der mit den Worten:

In Oriente
S'innalzi il Soglio mio.
Addio Roma, per sempre; Italia, Addio!

vom Schauplatze abtritt, und welchem sodann das bestürzte Volk unter einem entsprechenden Chore folgt.

Die Ausführung war von Seite der Sänger —, Tacchinardi ausgenommen — nicht befriedigend, jene des Orchesters, obschon es mit Feuereifer und sichtlicher Begeisterung das ihm Zugedachte zu überwinden suchte, war es ebenfalls nicht. Leuten, die das Laute von dem Wohllautenden nicht strenge zu unterscheiden pflegen, dürfte dieses Urtheil etwa zu hart dünken, da man aber auf Kosten der Kunst niemals eine Unwahrheit sagen, eine schreiben oder wohl gar drucken lassen darf, so glaube ich vor der Hand Vorbesagtes noch accentuiren zu müssen. Jeden Falls aber wurde unserm redlichen Deutschen ein Beyfall, der es ihm zur Pflicht macht, sein achtbares Talent mit Beharrlichkeit und, wo möglich, in Italien zu vervollkommnen. Ich sage in Italien, nicht als ob ich dieses Land für das Eldorado der Tonkunst hielte, nicht als ob ich das grossentheils entartete Vaterland des Gesanges — das mir vielleicht mehr wie manchem andern fernen Kunstrichter Stoff zu Klagen gegeben hat — in Schutz nehmen wollte, aber um der wechselseitigen näheren Befreundung willen. Herr Stunz wird, indem er prüfend und richtend das Gute von dem Schlechten, den Zweck von den Mitteln, den Kern von der Schale zu sondern fortfährt, zu Kunsthöhe in dem Maasse gewinnen, als sein Gesang sich dadurch nothwendig läutert; die Italiener hingegen, welche, zu behaglich auf den erworbenen Lorbeeren ausruhend, die wesentlichen Gebrechen ihrer heutigen Oper misskennen, und süssliche Tändeley, kokettirende Oberflächlichkeit, den verführerischen Schleyer täuschender Aussenwerke auf Kosten der wahren Kunst so gerne begünstigen, sollen durch die achtbaren Bemühungen geschätzter deutscher Künstler eines Besseren belehrt werden, und Gewinn für ihr Land ziehen. Man soll ihnen durch Thatsachen erhärten, dass auch in unserer Zeit der deutsche Boden volle Früchte trägt, und dass Deutsche die Bergmänner sind, welche andern Nationen das Gold aus den Tiefen hervorgraben, dass diese ihre Münzen daraus prägen können. Indocti discant et ament meminisse periti.

Venedig im März. *Franz Sales Kandler.*

Kurze Anzeige.

Romance, Portant pour la Syrie, avec Variations pour Pianoforte et Flûte obligée, par J. W. Wilms. Op. 55. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

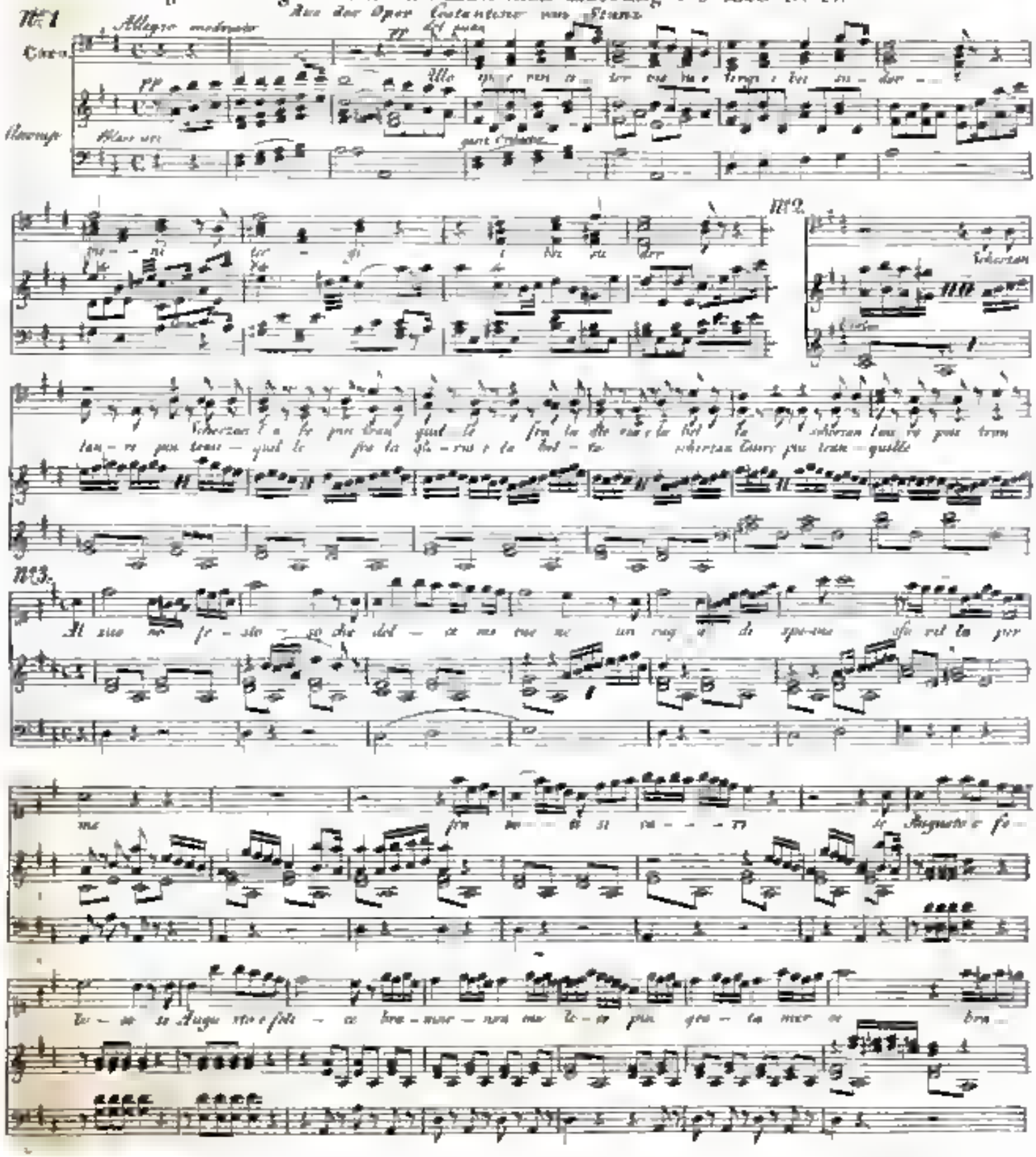
Das bekannte, hübsche und heitere Thema wird zehnmahl variirt, vornämlich figurirt, und so, dass von ihm nicht weit abgewichen, jedes der beyden Instrumente, meist im Wechsel, hin und wieder aber auch mit den andern verbunden, obligat behandelt, und alles, für Fassungskraft und Vortrag, leicht und munter ausgeführt wird. Die letzte Variation, eine Polonoise, läuft in eine mässiglange *Coda* aus. Die Harmonie einiger Stellen sollte reiner geschrieben seyn. Das Werkchen wird Liebhabern, die Ernstes und Schweres vermeiden wollen oder müssen, Unterhaltung und Vergnügen gewähren.

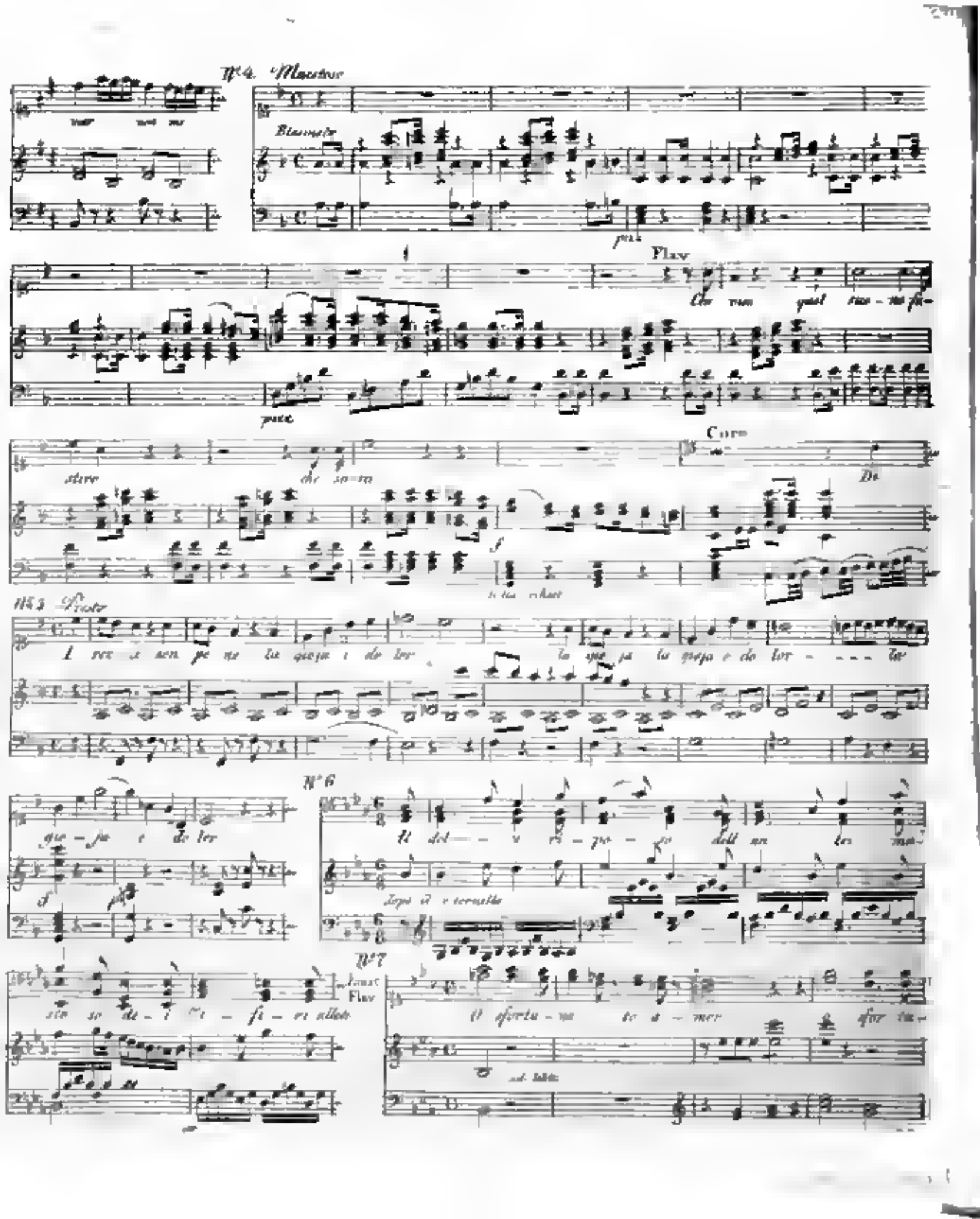
Berichtigung. In dem Berichte aus Leipzig, No. 18. S. 256. Z. 23, wo von dem Satze Hustius aus Cherubini's Requiem die Rede ist, ist zu lesen, statt: einfacher und doch kunstreicher Gesang — einfacher und doch u. s. w.

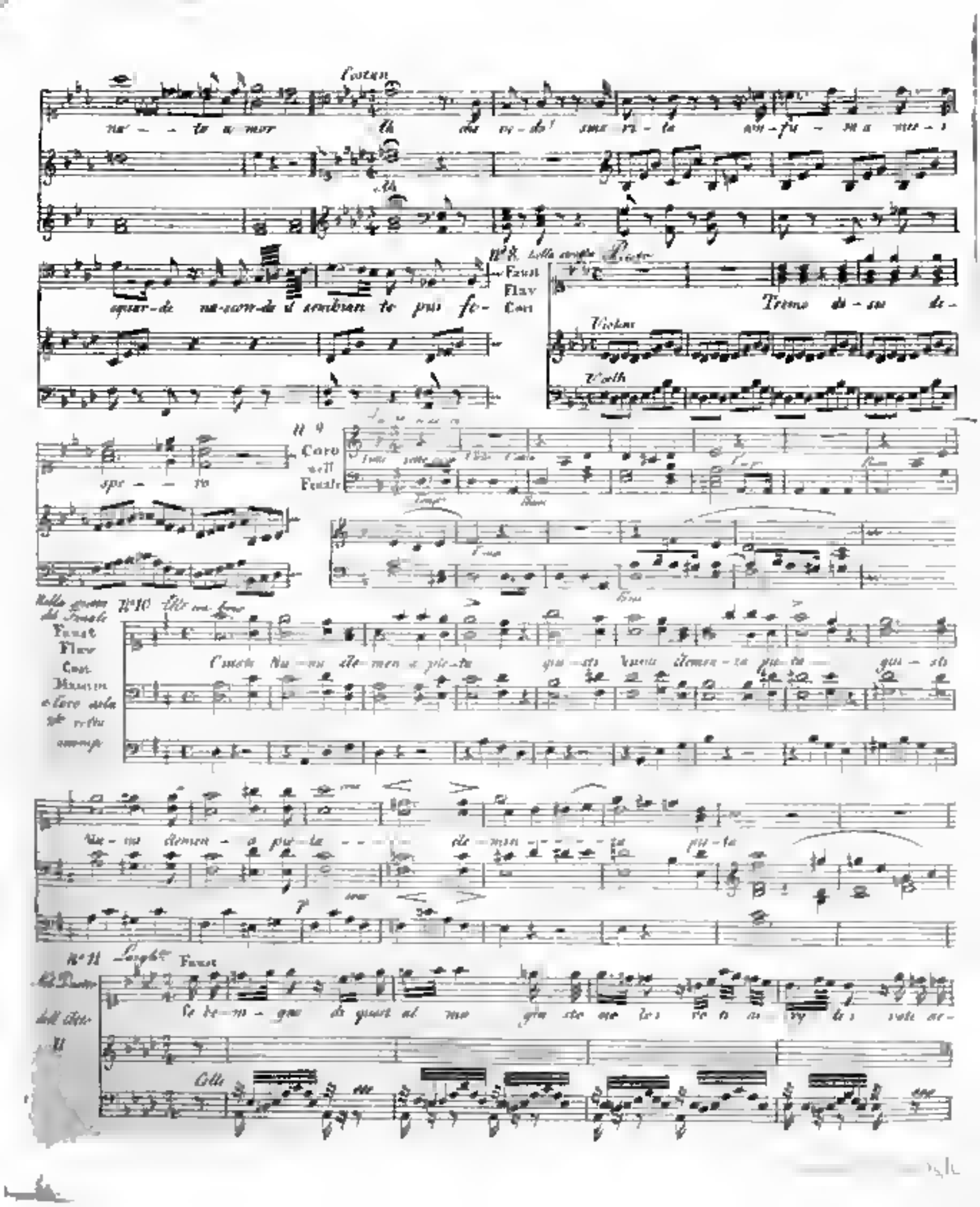
(Hiezu die musikalische Beylage No. II.)

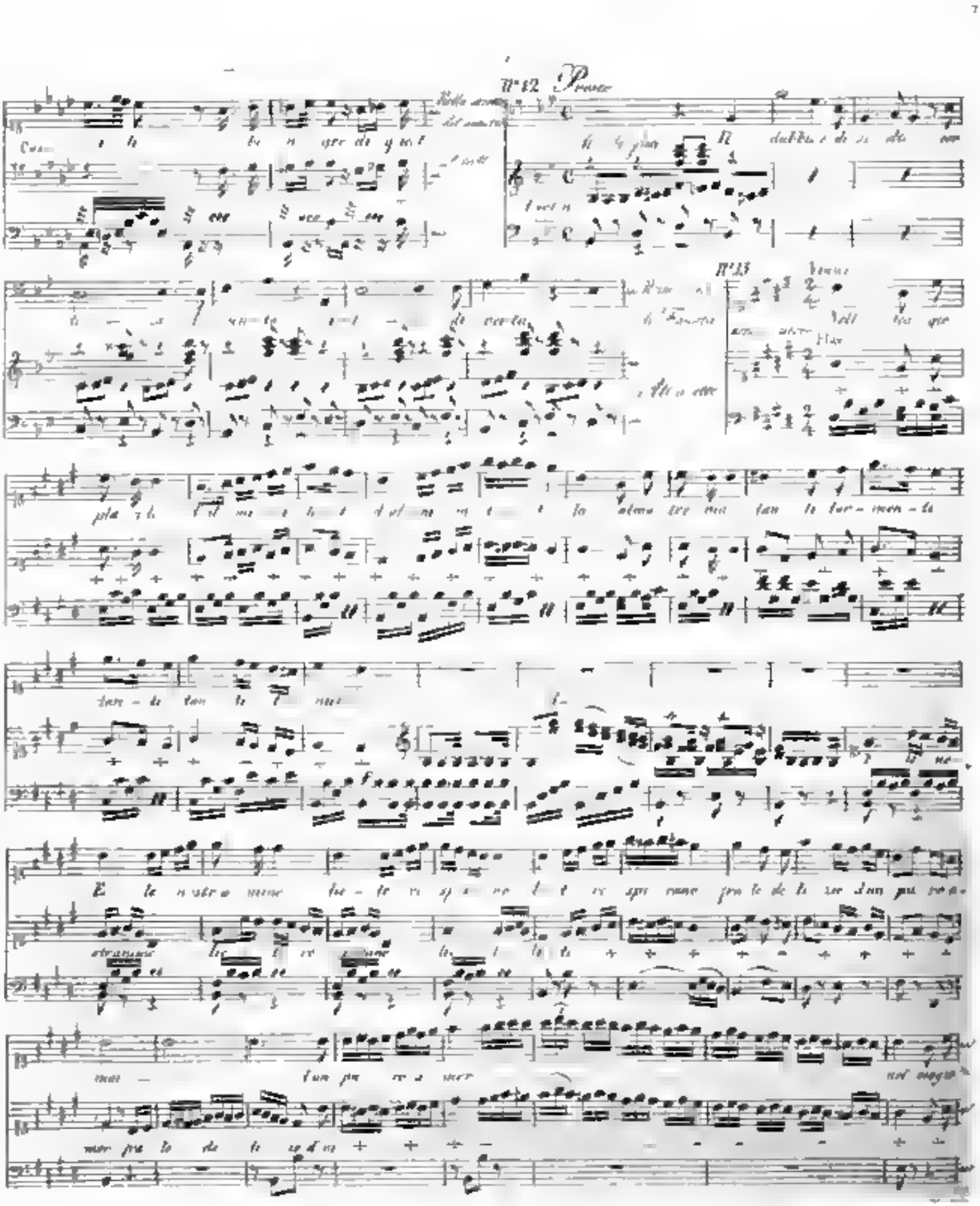
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v J 1820 N° 19




N°4. Maestoso
Blasonato
Flav
Coro
N°5 Presto
N°6
N°7
Faust
Flav




N°12 Prière
N°13 Duo

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten May. № 20. 1820.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate März und April.

Hofoper. Nachdem unser lieber Gast, Hr. Fischer den Figaro noch ein paar Mal mit gesteigertem Beyfalle wiederholt hatte, gab er den Bucefalo in Fioravanti's *Dorfsängerinnen* so unnachahmlich komisch, mit so viel drastischer Kraft und frivoler Laune, dass eine nicht zu beschwichtigende Lachlust sich epidemisch der zahlreichen Versammlung mittheilte, und diese Oper, so dargestellt, ganz sicher ein Lieblingsgericht aller Freunde des Jokus werden musste. Eine eingelegte und jene feuber ausgelassene Arie gaben ihm Gelegenheit, die geschmackvollste Singmethode zu entfalten, und hinter dieser — wenigstens hier — das gänzliche Defizit einer klangreichen Stimme künstlich zu verbergen. Nicht so glücklich gelang ihm dieses bey seinem dritten Debut als Wasserträger, den wir sonst von Herrn Vogel in der That singen hören; durch declamatorische Monologe und Gespräche können wir jedoch für den Verlust eines solchen Ohrenschmauses keineswegs entschädiget werden. Ueberhaupt sprach er als Michali am wenigsten an, obwohl die verständige Auffassung dieses Charakters, die Verschmelzung von Herzensgüte, Dankbarkeit, angebornem Frohsinn in dem Gemälde des biedern, ewig heitern Savoyarden alles Lob verdient. — Endlich — am 13ten April — wurde zum Vortheile des Herrn Operndirector Jos. Weigl sein neuestes Werk, die grosse ernsthafte Oper *Raals Sturz*, oder eigentlich — *Daniel in der Löwengrube* — eine der Censur anstössige Benennung — mit ungetheiltem Beyfalle aufgeführt. Es ist dies nicht nur die gelungenste Arbeit dieses Componisten, sondern eines der herrlichsten Produkte unsers Zeitalters. Der pathetische, in den Choren wahrhaft grandiose Styl, die zarten, reizenden, durch keinen modernen Flitterstaat besudelten Melodieen, die ausdrucksvollen Recitative, die treffliche Zeichnung der verschiedenen Charaktere und Leidenschaften, die Einheit im Ganzen und Einzelnen, die glänzende, originelle und effectreiche Orchesterpartie verbürgen jenen unermüdeten Fleiss und Sorgfalt, mit welchen ein Vater so vieles liebenswürdiger Kinder sein jüngstes und liebstes hegte, pflegte und gross zog, auf dass sein Name in ihm bis in die späte Nachwelt ruhmvoll fortlebe, und als ein unzerstörbares Denkmal von keinen Fluthen der Zeit verspühlt werden könne. Ein wahrer Fixstern am musikalischen Horizonte erscheint das erste Finale, von Daniels Traumerzählung an bis zu dem majestätischen Schlusse, bey welchem mehre verstimmte Trompeten von der unposantesten Wirkung sind, und die sich allmählig entfernenden Lobgesänge der Hebräer in den leisen Triumph der verschworenen Perser verschmelzen. Sinnig ist die Wiederholung jener Hauptmelodie, als am Ende Daniels Vision von den zwey in einander geschlungenen Palmbäumen sich verwirklicht, eben so begeisternd dessen Gebet im zweyten Akte, und die Bitte um Begnadigung der Verleumder, nebst einem canonisch geführten Trio, und dem feurigen Jubeldurst, als der Prophet unversehrt aus der Löwenhöhle hervorgeht. Die Darstellung dieser Rolle durch Hrn. Vogel ist meister- und musterhaft. Hier ist Wahrheit, so wird Gottes Wort verkündet, und ergriffen von heiliger Ehrfurcht fühlt man sich, wenn er des Ewigen Allmacht preist, und durch einen Wink den Götzentempel zertrümmert. Beyde, der grosse Tonsetzer und der unerreichbare Mime wurden zwey Mal enthusiastisch hervorgerufen, und diese leider so oft

gemissbrauchte Beyfallsäusserung, entsprang wenigstens dismal aus reiner Quelle eines überströmenden Gefühls. Madame Grunbaum (Pisa), so wie Herr Forti (Paris) befriedigten vollkommen, und würden noch mehr bemerkt worden seyn, hätte der Seher durch sein vollendetes Kunstgebilde nicht alle seine Umgebungen in den tiefsten Schatten gestellt. Die Chöre und das Orchester waren vorzüglich und die scenische Ausschmückung durchgehends zweckmässig. — Ein ernstes heroisches Ballet von Herrn Aumer: *Alfred der Grosse*, wurde theilweise beyfällig aufgenommen, die Musik von Herrn Grafen Robert von Gallenberg, enthält zwar manche beynahe zu sehr ins Gehör fallende Reminiscenzen, ist jedoch geschmackvoll geordnet, und mitunter recht verständig instrumentirt. — Zwey Debuts des Tenoristen, Herrn Weixelbaum aus Karlsruhe — Lucius und Belmonte — fielen nicht am glücklichsten aus.

Theater an der Wien. Rossini's *Turk in Italien* sprach im allgemeinen nicht sonderlich an. Diese Musik gehört mehr desto weniger zu den bessern Arbeiten des Polygraphen. Mehre Stücke, besonders ein Terzett und Quartett, sind ganz vortrefflich erfunden und mit wahrhaft komischer Kraft ausgearbeitet. Der Glückstern scheint im Verlöschen zu seyn. Das Libretto ist grösztentheils todt. Schon Sussmayer hat vor einigen 20 Jahren in Prag sein Talent fruchtlos daran verwendet. — *Abnazunde* oder: *die Höhle Sesam*, romantische Oper von J. P. Pixis componirt, erhielt eine glänzende Aufnahme. Es ist dies der erste Versuch eines geschätzten Virtuosen, und die schwierige Aufgabe so glücklich, so ehrenvoll gelöst, dass jeder Deutsche dem wackern Künstler für das herrliche vaterländische Produkt mit vollem Herzen danken muss. Den Chören und Ensemble-Sätzen gebührt die vorzüglichste Auszeichnung, selbst Kenntniss des Effekts und der Bühne offenbart sich darin; ein bey Erstlingen gewiss nicht alltäglich vorkommender Fall. Nur von zwey Klippen mag hier eine freundlich wohlgemeinte Warnung Platz finden; ein weniger geräuschvolles, leichter ausführbares, den Kräften der Instrumente zusagendes Accompagnement und ein freyerer Spielraum der Singstimmen, wirkt immer wohlthätig auf das Ganze. — Herr Fischer giebt nun hier Gastrollen. Auf seinen *Don Juan* lässt sich auch das oben über den Wandertrieb gesagte anwenden. Nur die Arie: *Finch' han' dal vino*, in der Ursprache gesprochen, wirkte mit magnetischer Attraktionskraft. Herr Cornet, — der den Ottavio sang, blieb unbemerkt; von seinem frühern Erscheinen als Licin kann nur gesagt werden, dass ihm zu dieser Rolle alles mangelt. Für ein zweytes Fach ist seine Brauchbarkeit erwiesen. Herr Horschelt gab zu seinem Benefice ein neues Feenballet: *Oberon*, in welchem seine kleinen Zöglinge gleich vollendeten Künstlern sich zeigten, und wobey der Reiz von Costume, Decorationen, Maschinerie u. s. w. den höchsten Standpunkt erreicht. Herr Kapellmeister von Seyfried hat die Musik hierzu geschrieben und bewiesen, dass er auch in diesem leichtern Genre sich mit Umsicht zu bewegen verstehe. Sie ist durchgehends charakteristisch, melodieenreich, dem Ohre schmeichelnd, interessant durch das nach Erfordernis lieblich zarte, und prachtvoll glänzende Instrumentenspiel, und wurde vom Orchester unter der Componisten Leitung mit Feuer, Energie und Präcision exequirt. Die Vorstellung wurde mit stürmischem Beyfalle aufgenommen, der Verfasser, wenn ich nicht irre, 5 oder 6 Mal enthusiastisch hervorgerufen, und sein Triumph vermehrt sich bey jeder Wiederholung. — Päers *Agnese* ward zum Gastspiele des Hrn Fischer einstudirt und seine Ausführung der wahnsinnigen Vaterrolle muss klassisch genannt werden, wenn auch im Gesange manches zu wünschen und zu erathen bleibt. Ehrenvoll an seiner Seite stand Mad. Weixelbaum, welche als Agnese debutirte, und durch ihren tief empfundenen Vortrag allgemeine Rührung hervorzauberte. Beyden gebührt das Verdienst, den harmonischen Stoff wenigstens theilweise geniessbar gemacht zu haben. Päers Musik und Manier ist bekannt; manches nimmt sich zu den tragischen Situationen ziemlich barock aus, doch stösst man auch mitunter auf recht gelungene, verständig gedachte Stellen, und Confect wird mit vieler Liberalität herumgereicht.

Theater in der Leopoldstadt. Eine aufgewärmte Speise war die alte travestirte Oper: *Idas und Marpessa*, mit Musik von Tuczeck. Sie liess selbst in den gelinden Frühlingstagen eiskalt. *Die Beyden Liederlich*, eine Zauberposse vom Herrn Kapellmeister Müller mit artigen Gesängen durchwebt, konnten nur durch Hrn. Raymunds Laune ein paar Tage lang kümmerlich ihr armseliges

Digitized by Google

Leben fristen. Einen totalen Fiasco machte das Singspiel: *Der reisende Schneider*, oder: *Drey Bräutigame und eine Braut*, Text und Musik von einem gewissen Herrn Pfaller. Es wurde gleichsam militairisch, unter Trommeln und Pfeifen zu Grabe getragen, und wird hoffentlich auch in einer andern Welt nicht wieder zum Leben auferstehen. Die neue Pantomime von Reinoldi: *Arlequins und Columbinens Entführung*, oder: *Der Zaubertempel*, componirt von Volkert, fand gleichfalls wenig Beyfall. — Im

Josephstadter Theater macht die Fortsetzung von *Scus, Mund und Pagat*, unter dem Titel: *Coppe, Denars, Boston und Spade* ziemliches Glück. Fleiss und ein Zusammenwirken nach den bestmöglichsten Kräften, kann man dieser Gesellschaft nicht absprechen. Was das beschränkte Local gestattet, wird auch geleistet. Zur Bestätigung des Axioms: dass in der Natur kein Stillstand sey, dient das Singspiel: *Die flammendische Hochzeit* von Rosenau und Glaser, insofern nämlich daraus zu ersehen ist, dass der Glaube als ob das Schlechte bereits den höchsten Grad erreicht habe, ein ganz und gar grundfalscher war.

Concerte. Den verflossenen Winter über kam hier auf Veranlassung des Herrn Gebauer, Chordirectors in der Augustinerhofpfarrkirche, ein recht nützliches, nachahmenswerthes Unternehmen zu Stande. Dieser thätige, von wahrem Kunststreben beseelte junge Mann brachte, wie die Redensart sagt, viele Köpfe unter einen Hut, und stiftete einen musikalischen Zirkel, in welchem der mehrere Klingklang streng verpönt war. Jede andere Woche versammelte sich im Stadtsaale zur Mehlgrube eine Auswahl der vorzüglichsten Dilettanten, verstärkt durch Theaterorchester-Mitglieder, und führte nebst einer vollständigen Symphonie — ein Zweig, der gegenwärtig beynahe aus allen Produktionen excludirt ist — eine solenne Messe, oder mehre kleinere Kirchenstücke auf, welche gewöhnlich Sonntags darauf, während dem Hochamte vorgetragen wurden. Diese Uebung a vista galt als Probe, und übertraf meistens die Erwartung. So hörten wir Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Krommer, Spohr u. a., Messen, Requieme, Motetten, Psalme und Kirchenstücken von Mozart, Cherubini, Vogler, Haydn, Beethoven, Jomelli, Winter, Martini, Stadler, Bigatti, Preindl, André, Seyfried, Hummel u. s. w. auch eine Symphonie in A dur, und eine Messe in C von Friedrich Schneider, Arbeiten, die unsere Hochachtung und Verehrung für den trefflichen Tonsetzer nur noch erhöhen. Auch die *sieben Worte* wurden recht brav gegeben, und der Sängerchor zeichnete sich jedes Mal vortheilhaft aus. — Ich komme nun zu den Privatconcerten im Monat März. — Am 2ten Herr Götze aus Weimar. Man kann ihn einen netten Violinspieler nennen: das ist aber auch alles. Die eigenen Compositionen wollten nicht viel bedeuten, doch bewiesen sie Satzkenntniss. — Am 19ten der Klavierspieler Hr. Haberu, der Ertrag für den Oeden der barmherzigen Brüder; auch das Publikum übte ein christliches Werk der Barmherzigkeit, und verhielt sich — ruhig. Am 25sten im Theater an der Wien, Hr. Musikdirector Clement. Wir hörten: 1. Ouverture aus *L'Eroismo ne amore* von Paë, — ziemlich alltäglich. 2. Scene von — wem es eigentlich jetzt schon von selbst versteht — Rossini (wir wollen der Bequemlichkeit halber in Zukunft nur ein R. als synonym für den Namen, der uns schon so viele Dutzend gekostet hat, schreiben) gesungen? — wenn der Gebrauch dieses Ausdrucks hier nicht Verbrechen wäre, von Dem. Pitzenberg. 3. Rondo brillant für die Violine, in welchem der Concertgeber zeigte, wie es für ihn keine Schwierigkeiten zu überwinden gäbe. 4. Pianoforte-Variationen, geschrieben (fehlt die Sylbe ab) und gespielt? — wenn der Gebrauch dieses Ausdrucks s. s. w. ut supra — von Hrn. Czapek. 5. Ouverture aus dem *Kirchtag* von Boyeldieu, bekannt, aber nicht beliebt. 6. Cavatine von R — Hrn. Jagers Stimme muss immer entzücken. 7. Terzett aus *L'Apotesse d'Ercole* von Mercadante; besser als manches mit obigem Buchstaben bezeichnetes. 8. Phantasie von Herrn Clement; eigentlicher: Potpourri, Capriccio, Olla potrida, musikalisches Allerley, oder wie man gerade just will, nur werde der durch Mozart und ihm verwandte Tonepriester geheiligte Name nicht frevelnd entweiht, noch verwechsle man nicht Scherz und Tändeley, ein Spiel auf verstimmten Saiten, auf einem umgekehrten Instrumente, überhaupt Dinge, welche im geselligen Zirkel erheitern und vergnügen, mit jener göttlichen Inspiration, die von oben kommt, und worin, wie im Planeten-System, Klarheit und Ordnung waltet. Ein Künstler, wie Herr Clement, verabscheue jede nichtssagende Künsteley.

Am 26sten im landst. Saale, Herr Joachim Hoffmann. Seine Compositionen waren: 1. Eine grosse Symphonie in D dur. 2. Rondo für die Oboe, gespielt von Hrn. Krähmer. 3. Arie mit Pianoforte-Begleitung, gesungen von Hrn. Jäger. 4. Violinvariationen, vorgetragen von Hrn. Wranitzky. 5. Finale aus des Concertgebers erster Symphonie in A. Wenn man unsern Zeiten mit Recht den Geschmack an Süsslichkeiten tadelnd vorwirft, so folgt daraus noch nicht, dass der Gesang, das Ureiement in jedem Tonstück, darüber verloren gehe. Glaubt nun Jemand, alles gethan zu haben, wenn er, ohne gerade eine Melodie zu erfinden, Millionen Noten ablauft, nach dem Beyspiele klassischer Meister selbige contrapunktisch vertheilt, was sich auf dem Papiere auch so übel nicht ausnimmt, aber in der Ausführung, besonders durch die Zusammenstellung der heterogensten Theile, die zum Ueberfluss gar nicht im Wirkungskreis der verschiedenartigen Instrumente liegen, das Gehör auf das unbarmherzigste zerfleischen, wenn nun das wenige Gute, das vielleicht vereinzelt und gesondert die Probe auf der Kapelle bestehen würde, in einem solchen chaotischen Gewirre in Nichts sich auflost, wenn selbst in Concertstücken die zum Dominirne bestimmte Principalpartie so gestellt ist, dass das geübteste Ohr keinen Leitfaden herausfindet, und der erste Meister der Welt sich bis zu einem Schweissbade anstrengt, und nichts desto weniger, von seinen Untergebenen besiegt, kraftlos erliegen musste, dann hört die Musik auf, Musik zu seyn, und das Orchester gleicht dem tollen Haufen betrunkener Nachtschwärmer, wo alle mit heiserer Kehle zusammenbrüllen, jeder gehört seyn will, und keiner den andern versteht, wo die vom Wein exaltirte Rotte gymnastische Uebungen macht, und Sprünge versucht, bey denen man von Glück sagen kann, wenn es ohne Beinbruch abläuft. Mit einem Worte: Schreiber dieses bekennet aufrichtig, dass ihm bey dieser ganzen Kunstausstellung, trotz aller physischen und geistigen Anstrengung, nicht vier auf einander folgende Takte klar verständlich eingegangen sind, und dass er in seinem ganzen Leben wohl Schlechteres, aber nichts so Verworrenes, Zerhacktes Bizarr-Barockes gehört habe. Bey seinem ersten Erscheinen zog der bisher ganz unbekannte Componist die Aufmerksamkeit auf sich; er verrieth Spuren von Talent, theoretische Kenntnis, dabey aber jene ungesangelte Phantasie, die in der Regel das Erbtheil des Neulings ist. Es stand zu erwarten, dass Erfahrung wohlthätig wirken, gerechter Tadel bessern würde; leider fruchteten wohlgemeinte Winke nichts, der Wahnsinn ist im Steigen; er beharrt eigensinnig auf seiner Manier, und verschüttet das Kindlein sammt dem Bade. Wem nicht zu rathen, ist nicht zu helfen. Uebrigens muss es befremden, dass seit einiger Zeit so manche Unberufene, zum Nachtheil verdienter Tonkünstler, die Erlaubniss eines öffentlichen Concerts erhält. An demselben Tage, Abends, im Theater an der Wien, Herr Boyr. Dieses musikalische Soupé bestand aus folgenden Gerichten: 1. Mayerbeer's Ouverture zur *Emma*. 2. Arie von Generali, gesungen von Hrn. Jäger. 3. Flötenconcert, comp. und meisterhaft gespielt vom Concertgeber. 4. Hymne vom Abbé Stadler, auf einen Chor berechnet, und hier als Vocalquartett ausgeführt. 5. Klaviervariationen von Moscheles, nicht preiswürdig vorgetragen von Hrn. Wimmulner. 6. Finale aus *Mose in Egitto* von R.: *Cose note, cose note!* — 6. Flöten-Variationen; am Triumphstuck des Concertgebers; seine Tiefe ist bewundernswerth. Zum Dessert wurde eine angenannte Phantasiegorie aufgetischt, wofür Niemand dem allzu gastfreyen Wirthe Dank wusste. — Im Hoftheater wiederholte an diesem und dem folgenden Tage die Tonkünstlergesellschaft Abbé Stadlers Oratorium: *Die Befreyung von Jerusalem*. Dadurch wurde den Ehren so manche frühere Leidensstunde versüsst. — Am 28sten Hr. von Seyfry. Der junge, sehr wackere Pianofortespieler erfreute uns durch den präcisen Vortrag des Quintetts in H mineur von Ries, und in der angeführten Phantasie (auch: Preludium — eigentlicher: Postludium) am Schlusse. Noch spielte Hr. Sedlaczek Flötenvariationen von Dreschler mit vieler Bravour; Dem. Vio sang eine Arie von R. und ein Tenorduett von eben demselben mit dem Bassisten Hrn. Siebert; auch entfaltete der letztere sein vermeinten allgemeinen Ergötzlichkeit ein neues, noch ungekanntes Talent: er bedeckte sein Antlitz — vermuthlich der unwillkührlichen Schamröthe wegen — mit dem Hute, verhüllt sich die Nase, und schnurrte sagottartig ein paar Variationen über: *Mich fliehen alle Freuden*. Ey der tausend! das war schön! Und noch dazu die Ueberraschung! weil nämlich die Affiche nichts davon besagte. Wäre doch aus der Versammlung

auch die Langeweile geflohen! — Im Hofoperntheater fand an eben demselben Abende zum Besten des Theatral-Armenfonds eine Akademie statt, welche, nebst den üblichen Tableaux und Darsprechungen, aus folgenden Ingredienzen zusammengesetzt war: 1. Ouverturen von Fränzel und Winter. 2. Doppelconcert für die Oboe und den Fagott, gespielt von den Herren Krähmer und Mittag. 3. Variationen für die Violine und das Violoncello, ausgeführt von den Gebrüdern Wranitzky. 4. Bravourarie von Weigl (Mad. Campi) 5. Duett von R. (Dem Wranitzky und Herr Vogel) 6. Canzonetta variata von Meyerbeer (Dem Wranitzky), und 7. Ein grosser Chor aus Winters *Timotheus*. — Ueber die Concerte im Monat April nächstens.

Berlin. Uebersicht des Aprils. Am 5ten wurde zum ersten Mal, aber mit entschiedenem Mißfallen und ohne Wiederholung gegeben *Karlo*, Trauerspiel in vier Abtheilungen (vom Grafen vom Blankensee). Ich erwähne den Sterbling nur wegen der zur Handlung gehörigen Musik von Carl Maria von Weber, bey der sich besonders der kirchliche Gesang auszeichnet.

Den 6ten gab Hr. F. Seidler, königl. Kammermusikus und erster Bratschist, Concert. Er spielte ein Bratschenconcert, mit den Herren Möser, Braun, Rietz und Kraotz das Quintett-Concertant für Oboe, 2 Violinen, Bratsche und Bass von Kreutzer, und auch einige Stücke auf der Viola d'amour, deren voller und maurer Ton sehr gefiel.

Den 15ten gab Herr Griebel jun., königl. Kammermusikus und Oboist, Concert. Er blies ein Oboeconcert von Braun, ein Potpourri und in dem Adagio und Finale des Quintetts von Beethoven für Fortepiano, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, bey letzterm unterstützt von dem seit seinem 6ten Jahre erblindeten Tonlehrer der hiesigen königl. Blindenanstalt, Hrn. Grothe (Schüler des Hrn. Griebel), und den königl. Kammermusikern, Hr. Pfaffe jun., Schunke und Griebel sen. Auch eine neue Ouverture von einem hoffnungsvollen Dilettanten, dem Grafen von Redern, verdient eine rühmliche Auszeichnung.

Den 16ten wurde in der Parochialkirche die 50jährige Amtsführung des um meteorologische Untersuchungen verdienten Herrn Predigers Gro-

mann gefeyert. Dieses seltene Fest verschaffte uns auch einmal den so seltenen Genuss einer würdigen Kirchenmusik, von den auch in diesen Blättern mehrmals mit Ruhm erwähnten Hrn. Rungenhagen und Greil jun., die von Mitgliedern der königl. Kapelle und der Singakademie vortrefflich ausgeführt wurde, und bey der besonders der Chor: *Lob, Preis und Dank sey Gott* etc. von Greil, allgemein gefiel. — Denselben Tag wurde im Theater zum ersten Male gegeben und seitdem mit Beyfall wiederholt: *Rose, die Müllerin*, ländliches Singspiel in zwey Abtheilungen, von Adelbert vom Thale (Major Decker), Musik von A. Barco von Lauer. Der Inhalt des Stücks ist angenehm, wurde aber in einem Act zusammengefasst, mehr wirken. Die Musik eines vortrefflichen Dilettanten läßt viel Angenehmes in der Zukunft hoffen, hübsche Melodieen und nicht überladene Instrumentirung zeugen von richtigem Gefühl und geläutertem Geschmack. Von Dem. Eunike, und den Herren Rebenstein, Stümer, Blume und Woner aufgeführt, konnte das Stück nur gefallen. Besondern Beyfall erwarben sich in der ersten Abtheilung Rosens Arie: *Drey Freier werben zwar um mich* etc. und das Finale, und in der zweyten Rosens Arie *Das Grün, das Grün etc.*

Den 19ten gab der königl. Kammermusikus, Hr. C. Detroit, Concert. Er spielte mit ausserordentlicher Knnstfertigkeit eine von ihm gesetzte Phantasie für das Fortepiano, mit Begleitung des Orchesters, und mit Hrn. Tolle die Sonate für zwey Fortepianos von Hummel. Auch begleitete er eine von Hrn. Devrient jun. gesungene Romanze von Detroit.

Den 26sten April, am Busstage, gab Hr. Kapellmeister Weber in seiner musikalischen Akademie Händels *Samson*, mit den von Mosel in Wien neu bearbeiteten und vermehrten Blasinstrumenten. Da schon früher von dem herrlichen Meisterwerke in diesen Blättern die Rede war, so bemerke ich nur, dass Mad. Milder und die Herren Eunike und Blume die Solopartieen vortrefflich sangen, und dass die königl. Kapelle unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Seidler die Musik meisterhaft aufführte.

Den 27sten gab der blinde Henri Lawatsheck, gewesener Schüler der königl. Blindenanstalt, Concert. Er selbst spielte nicht ohne Beyfall ein Violinconcert von Rode. Auch ein anderer Zögling der genannten Anstalt, Herr

Google

Markwart, blies recht brav Variationen für die Flöte von Berbiguier.

Den 30sten gab Herr Concertmeister Möser Concert im Locale des Hofjägers im Thiergarten. Er trug ein Violinconcert von Viotti, aus B in H dur übergetragen, und Mayseders Arie und Rondo für die Violine vor; auch begleitete er meisterhaft, wie immer, mit obligater Violine die von Mad. Schulz gesungene bekannte Arie von Lafont. Hrn. Mösers Gattin, geb. Longhi, trug die von ihr arrangirten Variationen auf das venetianische Lied: *La Biondina in gondoletta*, auf der Pedalharfe vortrefflich vor. Der zweyte Theil wiederholte auf Verlangen Beethovens *Schlacht bey Vittoria*, bey der, durch das Local begünstigt, auch natürliche Kanonenschläge erfolgten.

Der Opernsänger Hr. Mayer aus Wien ist drey Mal aufgetreten; am 9ten als Richard Boll in Weigls *Schweizerfamilie*, am 15ten als Sarastro in Mozart's *Zauberflöte* und am 29sten als Michels in Cherubini's *Wasserträger*. Er ist mehr Brittonist als Bassist; er hat eine angenehme und biegsame, obgleich schwache Höhe, und vom mittlern c an ist der Ton ungewiss. Sein Vortrag ist natürlich, aber wenig gebildet. Er erfreuete sich keines Beyfallzeichens, so wenig als der vor kurzem engagirte Hr. Wiedemann, der im *Wasserträger* den Anton gut spielte, aber schlecht sang.

Unter den Zwischenspielen dieser Monats verdient Auszeichnung der königl. würtembergische Kammermusikus, Hr. Kraft. Er trug am 14ten ein Concert aus D dur von seiner Composition und am 19ten einen auch von ihm gesetzten Bolero und ein Capriccio über polnische Lieder von B. Romberg mit grossem Beyfall vor, den die grosse Präcision, die Anmuth und Fertigkeit seines Spiels, der weiche, klangvolle und durchaus reine Ton, der kecke und sichere Bogenstrich, der meisterhafte Triller, die schwierige Applicatur, die Doppelgriffe und gewagten Sprünge auch rechtfertigten.

Amsterdam, im April. (Fortsetzung aus No. 4. dieser Zeitung). Die deutsche Oper erhält fortwährend den Beyfall des musikalischen Publikums. Im verflossenen Winter hörten wir einige neue Opern, unter andern Spohrs Meisterwerk, *Zemire und Azor*; diese wurde gut gegeben und vom Publikum mit grossem Beyfalle aufgenommen. Hr. Julius Miller sang den Azor vorzüglich gut, auch that Mad. Ritzler ihr möglichstes in der Partie der Zemire. Eben so die Herren Gollmick in der Partie von Sander, und Haberkorn in der des Ali. Jetzt kommt *Ferdinand Cortez* von Spontini an die Reihe. Freylich werden mitunter, wie das wohl nicht anders seyn kann, auch kleinere, weniger gehaltvolle Opern gegeben, *das Donauweibchen*, *die Schwestern von Prag*, *die Sternenkönigin* u. dgl.; doch liebt und besucht der grösste Theil der Zuhörer mehr die Opern mit gehaltvoller Musik. Ein erfreulicher Beweis, dass es dem hiesigen Publikum nicht an Sinn für das Gute und Schöne fehlt. Spohrs Oper wurde schon sieben Mal gegeben und geht, was die Ausführung betrifft, immer besser.

Von fremden Künstlern besuchten uns noch, Hr. J. B. Beer, erster Violinist aus Hamburg. In einem Concerte, welcher er am 7ten December v. J. im deutschen Theater gab, liess er uns hören: ein Concert von eigener Erfindung, ein Potpourri von Romberg, und Variationen von eigener Composition. Er zeigte viele Fertigkeit oder vielmehr Geschwindigkeit; durch diese verliert jedoch sein Vortrag oft die gehörige Deutlichkeit. Ueberhaupt lässt sein Spiel, in Rücksicht der soliden Vortrags, mancher zu wünschen übrig. Er erhielt Beyfall. In einem Concerte in Felix Meritis spielte er nachher Variationen und das eben erwähnte Potpourri über einige Themen aus *Don Juan*, nahm aber den letzten Satz so äusserst geschwind, dass aller Effekt verloren ging.

Die Herren Gebrüder Bohrer kamen von Paris, und gaben am 15ten December Concert im französischen Theater. Der Aeltere trug ein Violinconcert sehr gewandt und geschmackvoll in französischer Manier vor. Als wir ihn vor einigen Jahren hörten, schien uns sein Ton stärker zu seyn, auch war sein Vortrag einfacher; jetzt aber ist dieser mehr geziert, mehr elegant, überhaupt man hört am Spiel, dass der Künstler in Frankreich war. Der jüngere Bruder trug ein Violoncellconcert in grösster Vollkommenheit vor, mit einem vortrefflichen Ton (er hat auch ein vortreffliches Instrument), ausserordentlicher Fertigkeit und Sicherheit, und mit einem sehr gebildeten Vortrage. Das französisch-witzige Spiel zeigte sich aber doch auch hin und wieder. Ueberhaupt ist er im eigentlichen Sinne vollkommen Meister seiner Instrumente, sowohl in Läufen,

Sprüngen, Doppelgriffen, Arpeggios, Trillern und allem, was nur auf diesem Instrumente zu machen ist; ihm gebührt gewiss ein sehr ehrenvoller Platz unter den jetzt lebenden Violoncellisten. Im Adagio könnte und müsste er aber, vermöge seiner Kunst, eine ungleich grössere Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen; er lässt zu wenig lange gesangreiche Töne hören, macht hier der Verzierungen zu viele, und streift dadurch mehr auf der Oberfläche des Gefühls hinweg, statt dass er dieses bis ins Innerste mächtig ergreifen könnte. Zum Schluss spielten die Herren einen Potpourri für Violine und Violoncell, von verschiedenen Themen aus mancherley Opern sehr contrastirend zusammengesetzt. Auf das Ueberraschende beym Eintreten der Themen war hier vorzüglich gerechnet, wovon die beabsichtigte Wirkung auf die Zuhörer auch nicht ausblieb. Richtiger kann wohl kein Stück von zwey Personen vorgetragen werden, sowohl in Rücksicht der Stärke und Schwäche, des Ritardando und Accellerando, des Staccato und Legato; das Ganze schien aus einer Seele zu fliessen. Sie erhielten mit Recht rauschenden allgemeinen Beyfall. Sie gaben darauf noch zwey Concerte, am 20sten und 29sten December, ungefähr von ähnlichem Inhalt, und konnten sich jedes Mal eines ziemlich zahlreichen Zuspruchs und eines allgemeinen Beyfalls erfreuen. Dann gaben sie vier musikalische Abendunterhaltungen oder Quartettpartieen, worin Hr. Hansens die zweyte Violine, Hr. Ceulen die Viola und im Fall, dass ein Quintett gemacht wurde, Herr Bertelmann die zweyte Viola spielte. Hier hörten wir Quartetts und Quintetts von Mozart, Haydn, Beethoven, Romberg u. a. m. in seltener Vollkommenheit. Zum Schluss gaben sie dann gewöhnlich einen Potpourri für Violine und Violoncell. Auch diese Abendunterhaltungen erhielten von dem kleineren Publikum wohlverdienten Beyfall. Endlich am 2ten Februar gaben sie noch ein Concert zum Vortheil der Ueberströmten in Gelderland, und erwarben sich dadurch noch mehr unsere Achtung. — Auch die Gesellschaft Eruditio Musica gab zum Vortheil dieser Unglücklichen ein Concert, eben so das hiesige Musikchor der Burger; ferner gaben die holländischen französischen und deutschen Theaterdirectionen Vorstellungen zu diesem Zweck, welche alle Beyfall besucht wurden, wodurch die wohlthätige Absicht vollkommen erreicht wurde. — Herr Kiesewetter gab, nachdem er von einer schweren Krankheit wieder hergestellt war, am 18ten Januar ein zweytes Concert. Er liess uns in grösster Vollkommenheit hören: ein sehr schwieriges Concert von Polledro; Variationen über zwey Wallachische Nationallieder von B. Romberg; mit unserm Hrn. H. C. Kleine eine Concertante von Winter, im vollkommenen Einklange, als hätten beyde Künstler Jahre lang zusammen studiert, und zum Schluss eine Polacca von Meyseder, E dur. Was wir an Hrn. Kiesewetter so hoch schätzen, ist, dass er gar nicht einseitig ist, sondern allerley Compositionen von so verschiedenen Meistern so vortrefflich vorträgt. Ihm gebührt gewiss auch ein hoher Rang unter den Violinisten. Er erhielt vielen und gerechten Beyfall. In Felix Meritis und Eruditio Musica liess er sich auch zur grössten Zufriedenheit des Publikums hören.

Unsere beyden stehenden Concerte erhielten im vergangenen Winter grossen Beyfall, die Symphonieen gingen gut, der Gesang war durch Dem. Sessi, die Herren Coenciot und Chiodi (einige Mal sang auch Herr Julius Miller) gut besetzt, und unsere Instrumental-Solisten leisteten auch, was sie vermochten. Die Symphonieen waren von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Spohr, Fesca, André, Krommer, Wilms und Fodor, aber alle schon früher gehört. Unter den Ouverturen hörten wir eine für uns neue von André, die *Hussiten vor Naumburg*, welche vielen Beyfall erhielt; auch eine von Julius Miller, welche gut bearbeitet ist; und eine von einem kleinen Knaben, Namens Zawreel, welcher Anlage zu haben scheint: schade, wenn er durch unzeitiges Lob verdorben wurde. Dem. Sessi erhielt fortdauernd vom ersten bis zum letzten, zusammen in 40 Concerten, was sehr viel sagen will, den Beyfall der Zuhörer, und dieser vermehrte sich immer. Sie singt in einer brillanten Manier; das Zarte, Gefühlvolle ist weniger ihre Sache, vielleicht kommt das aber auch mit den Jahren, sie ist noch jung. Auch singt sie Arien von italienischen Meistern besser, als von deutschen; die vortreffliche Arie aus Mozart's *Figaro* sang sie nicht so gut als andere Sachen, sie wurde hierin bey weitem von ihrer Tante, Mad. Marianne Sessi, übertroffen. Aber im Brillanten dürfte sie nicht leicht von einer Sängerin übertroffen werden, auch trägt sie alles mit einer grossen Leichtigkeit vor. Grosse

Digitized by Google

Gesangstücke hörten wir im vergangenen Winter leider nicht, wahrscheinlich fanden sich Schwierigkeiten, welche dies unmöglich machten. — Unsere Instrumental-Solisten thaten auch ihr mögliches, um unsere Concerte interessant zu machen. Auf der Violine hörten wir die Herren H. C. Kleine und Haussens mit vielem Vergnügen. Eben so auf dem Violoncelle Herrn Graff und den Dilettanten Herrn de Bruire; auch der junge 13jährige Sohn unseres Violinisten Hrn. Jacobsens, liess sich einige Mal auf diesem schwierigen Instrumente mit Beyfall hören. Er verspricht für die Zukunft viel zu leisten. Hrn. Dahmen hörten wir auf der Flöte, und seine Söhne, der älteste 12 und der jüngste 9 Jahr alt, zeigten, dass sie merkliche Fortschritte gemacht hatten; der älteste bliess unter andern die schwierigen Variationen von Drouet auf *God save the King* wie ein Meister. Unser Klarinettist, Hr. J. C. Kleine trug, wie gewöhnlich, alles mit vieler Gewandtheit vor. Hrn. Christiani hörten wir nur ein Mal, in einer Concertante von Krommer, mit einem seiner Schüler. Künftig hoffen wir ihn wieder, wie gewöhnlich, in unsern Concerten angestellt zu sehen. Hr. Mann zeigte sich auch jetzt wieder als ein solider kernhafter Fagottist, auch der jüngere Herr Strumpf that sein Bestes, sein Vortrag bedarf aber noch der Ausbildung. Die Herren Potdevin, Vater und Sohn, Hornisten, liessen uns einige Mal eben keine interessanten Stücke hören, wahrscheinlich aus Mangel an Besserem; der ältere fand aber vielen Beyfall in einem Concert von Andre. Unsere Pianisten, die Herren Fodor und Wilms, wurden auch mit Vergnügen gehört; schade, dass sie uns so wenig neues zu hören gaben, denn eben fürs Piano ist ja bekanntlich der grösste Ueberfluss an interessanten Stücken. In Felix Meritis liess sich eine Demoiselle Kathman mit ein paar Concerten von Mozart aus D moll und C dur, und ein Dilettant Hr. Ruys mit Fields Concert aus As dur mit Beyfall hören; eben so in Eruditio Musica die kleine 12jährige Dem. van Brussel mit dem Concert von Ries aus Es dur, und die kleine 11jährige Dem. Tovar mit Dusseks Concert aus F dur, fanden auch aufmunternden Beyfall. Ein Hr. Caramello liess sich auch mit Variationen auf der Guitarre hören, er zeigte eine grosse Fertigkeit, doch fehlt es ihm an Geschmack. Ausser diesen stehenden Concerten waren noch eine Menge sogenannter Benefizconcerte, welche alle mehr oder weniger interessant waren.

Noch besuchten uns die Herren Gugel, Vater und Sohn, Hornisten, sie gaben Concert im französischen Theater, und fanden mässigen Beyfall. Der kleine 11jährige Gugel hat Anlage, und kann unter verständiger Leitung einmal ein vortrefflicher Hornist werden.

Der Oboist Hr. Thurner kam vor ungefähr einem Jahr hieher, um Concert zu geben, er wurde aber leider durch eine schwere Krankheit daran verhindert, ist nun seit einem halben Jahre wieder ganz vollkommen hergestellt und lebt wieder in seiner Kunst. Wir wünschen sehr, diesen geschickten Mann hier zu behalten, dies könnte auch durch eine Anstellung in unsern Concerten und in einem der Theater leicht möglich gemacht werden. Er ist gewiss eine wahre Zierde eines jeden Orchesters.

Der bekannte treffliche Pianist, Herr Ignaz Moschelles aus Wien ist hier angekommen, und wird wahrscheinlich Concert geben. Vielleicht über ihn, und sonst das eine und andere, nächstens mehres.

Leipzig. Seit unserm letzten Berichte ist auf dem Theater nichts Neues erschienen. Auch war das eben jetzt, bey täglichen Vorstellungen, wohl nicht möglich zu machen. Rossini's *Othello*, dessen wir früher, gleich nach der ersten Vorstellung, gedachten, ist einige Male wiederholt worden. Er hat sich immer mehr, seiner Schwächen, besonders im ersten Acte, ungeachtet, als ein Werk voll Geist, reich an schönen Erfindungen, und auch nicht arm an Character und hinreissendem Ausdruck bewähret. Ein eigentliches Ganze, wie man das ehedem in Deutschland, und in noch früherer Zeit auch in Italien verlangte, ist dieser *Othello* nicht; aber er nähert sich doch einem solchen weit mehr, als andere Werke dieses und mehrer italienischen Componisten unserer Tage. Es ist bekannt, dass dies aus den örtlichen Verhältnissen der Theater Italiens hervorgeht, und da man nun auch in Deutschland, wenigstens in der Oper, immer mehr darauf hinkömmt — wie es dort heisst — die Stücke in Stücken zu geniessen, es mögen die Kunstverständigen sich noch so sehr dagegen auflehnen; der *Othello* aber nicht wenige vortreffliche Stücke dar-

bietet: so wollen wir ihn, in seiner Art, preisen und dem Meister verdanken. Hr. Genast hat, seit der ersten Vorstellung, die Rolle des Mohren im Gesang und Spiel rühmenswürdig in die Gewalt bekommen. Einige Nebenpartieen werden leider, verpfuscht. Es wäre an ihnen nicht viel gelegen, wenn sie nur nicht dem Ganzen schadeten. — In den Wiederholungen der *Zauberflöte* trat der längst verheissene, neue, ernste Bassist, als Sarastro, zum erstenmale auf. Er heisst Hr. Meixner, und zeigte eine tüchtige tiefe Bassstimme, und Musikfertigkeit, aber auch, dass jene noch nicht genug ausgebildet, sein Ausdruck noch nicht von Belang, und auch seine Intonation nicht immer ganz rein ist. (Bey Wiederholungen der *Aschenbrödel*, wo die Rolle ihm zu hoch liegt, konnte er jene ersten Vorzüge freilich nicht zeigen, aber diese Mängel hätte er darum nicht so auffallend zu zeigen nöthig gehabt.) In der Zauberflöte hatte Mad. Müller, (von der, als einer neuen Acquisition, wir neulich gesprochen haben,) da Mad. Werner noch unpässlich ist, die Pamina übernommen, welcher sie sonst freylich entwachsen ist. Sie zeigte sich im Gesang und Spiel brav. Ihre Stimme giebt sehr viel her, ohne im Geringsten kreischend zu werden. Mit vielen Schnörkelchen und überfeinen (Rossini'schen) Zierlichkeiten sollte sie sich nicht befassen. Diese können doch nur gefallen, wo sie vollendet herauskommen; das ist bey ihr aber nicht der Fall, und sie kann ja Edleres und Besseres mit ihrer Stimme leisten. Unserer Meynung nach, sollte Mad. M., unter Leitung eines ächten Sangmeisters, sich vorzüglich für den einfachen, mehr declamatorischen Gesang ausbilden. Damit wäre ihr denn auch in unserer Operngesellschaft ein ehrenvoller, sonst unbesetzter Platz bereitet. — In der Zauberflöte hatte man auch für drey ganz kleine, aber allerliebste Genien gesorgt. Sie sahen aus, als kämen sie direct aus dem Feenlande, und sangen so rein und sicher, wie nicht immer grosse Herren oder Damen. — Andere, zum Theil gleichfalls lobenswerthe Wiederholungen übergehen wir.

Folgende *Extraconcerte* hatten — nach den in No. 15 erwähneten — statt. Am Sonntage Palmarum war das gewöhnliche jährliche Concert zum Besten der Armen. Wir haben schon im vorigen Vierteljahre bemerkt, es scheint, man lege es an solchen Tagen vorzüglich darauf an, viele Menschen herbeyzuziehen; wir haben auch hinzugesetzt, dass, wenn sich dafür der wohlthätige Zweck als Rechtfertigung anführen lässt, es doch immer eine Aufopferung der Kunst bleibt; diesmal aber können wir noch hinzusetzen, dass, was man will, mit diesem Opfer nicht einmal sicher errungen wird. Der Saal war sehr mässig angefüllt. Wie man damals, um sich dem Geschmack der Menge zu bequemen, Händels *Judas Maccabäus* möglichst verkürzt hatte: so hatte man diesmal, in gleicher Absicht, meistens überaus lärmende Musik gewählt. Doch muss man gestehen: hier, wie dort, war die Anordnung mit Einsicht gemacht. Rossini's Trommel-Ouvertüre zu *Gazza ladra* fing an. Ref. ist solcher spectaculöser Musik nicht eben hold; doch hindert ihn das gar nicht, Geist, Leben, und feine Beobachtung der Effecte in dieser Ouvertüre anzuerkennen. (Aber — welch eine Wirthschaft, diese *Elster*, ein ländliches Familienstück, mit dieser tumultuarischen Militairmusik, und den tragischen *Othello* mit einer Ouvertüre einzuleiten, deren Allegro vor jeder mässig komischen Oper passend stehen konnte!) Sie wurde brav ausgeführt, und — ey freylich! — lebhaft beklatscht. Dann sang Mad. Neumann-Sessi eine nicht vorzügliche Arie aus *Sofonisba* von Paer; worauf Beethovens Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell, mit Begleitung des grossen Orchesters, folgte. So viel wir uns erinnern, ist dies Werk früher hier noch nicht gegeben worden. Es ist aber auch keine der besten Compositionen dieses Meisters. Das polonaisenartige Finale gefiel am meisten, und wurde auch am besten vorgetragen. (Pianoforte, Hr. Musikd. Schneider; Violine, Hr. Lange; Violoncell, Hr. Voigt.) Aus Spohrs vortrefflichem Notturno für ein grosses Chor Blasinstrumente mit Janitscharenmusik, hatte man den Marsch, die Variationen und das Rondo ausgewählt. Diese Sätze wurden durchgängig ausgezeichnet schön vorgetragen. Die Variationen gefielen am meisten. Wie sehr haben sich unsere Bläser seit Jahr und Tag vervollkommt, und was können sie jetzt leisten, wenn sie wollen? — Hummels *Polymelia*, worüber wir voriges Vierteljahr gesprochen haben, wurde diesmal — russisch gegeben! Der Componist soll es gewünscht haben, weil sich diese Nationalbilder in der Ursprache erst recht eigenthümlich ausnähmen. Nun, wir können weder Ja noch Nein sagen: wir verstanden, einzelne

Worte aufgenommen, gar keine Sprache. Auch ging das Ganze das erstemal und mit deutschem Texte weit besser zusammen. Den Beschluss machte Beethovens Tongemählde: *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bey Vittoria*. Jedermann fand, dass auch hier Geist und Originalität herrsche, dass, wenn einmal so etwas gemacht werden sollte, es Niemand besser machen werde: darum gefiel das Stück aber doch nur mässig. Ref. hat nichts dagegen.

Am 15ten April führte Hr. Musikd Schneider sein grosses Oratorium, das *Weltgericht*, auf Begehren zum zweytenmale, und diesmal in der sehr grossen Universitätskirche auf. Die Besetzung an Sängern und Instrumentisten war so reich, als das erstemal. Die Kirche war fast voll, die Ausführung vortrefflich, der Beyfall auch diesmal allgemein und einstimmig. Ja, diese Musik nahm sich in den weiten Tempelhallen noch herrlicher aus, als im Concertsaale. Namentlich war dies der Fall mit den fugirten Chören, die war darum diesmal auch noch besser geniessen konnten, als neulich. Am meisten schienen folgende Hauptsätze zu wirken: Einleitung und erstes Chor. Chor: Triumph, er hat es vollbracht etc. Die ganze grosse Scene, die mit dem Chorale anfängt: Verfolgt von Feindes Hass und Spott etc. bis zum Schluss des Acts. Die Chöre: Triumph, so ertönen etc. Jubel und Freude etc. und: Furchtbar, wie Donnersturm etc. bis zu Ende des Acts. Die Chöre: Triumph, sie zeugen sie und: Erden stammen etc. Die Solos: Schon naht, von Engeln gehoben etc. mit allem, was darauf folgt, vor allem das gewaltige, emporreissende Schlusschor. Hr. Schneider wird, wie wir eben jetzt erfahren, dieses sein treffliches Werk auf eigne Kosten sehr schön in Partitur stechen lassen, und auf Subscription herausgeben. Das ist ganz recht: es fehlt an dergleichen Werken, von solchem Werthe nehmlich; und es ist gar nicht zu bezweifeln, dass man es sich überall anschaffen wird, wo überhaupt Oratorien noch zu Gehör gebracht werden. Dies ist aber, zum Glück, jetzt an mehrern Orten und öfter der Fall, als geraume Zeit hindurch, wenn auch noch nicht wieder an so vielen und so oft, als bey unsern Vorfahren.

Am 20sten April gab Hr Aloys Schmitt aus Frankfurt am Mayn Concert. Es ist schon in diesen Blättern von andern Orten her, als eines bedeutenden Componisten und vortrefflichen Klavierspielers, schon mehrmals gedacht worden. Wir fanden vollkommen bestätigt, was ihm zum Ruhme nachgesagt worden ist. Er spielte ein Concertino, worin aber mehr Gedanken (auch wirklich originelle) waren und eine gründlichere Ausarbeitung, als in gar vielen sogenannten grossen Concerten; auch war dem Solospieler nichts geschenkt. Doch wurde seine Stimme öfters zu sehr bedeckt, auch hatte die Composition mehr Trübes und Düsteres, als einem Virtuosen, den man nicht sonst schon kennt, vortheilhaft ist. Dann trug er den ersten Satz eines grossen Concerts, gleichfalls von seiner Composition, vor. Dieser war in grossem Styl, reich an Phantasie und trefflicher Ausführung, auch sehr glänzend (und überaus schwierig) für den Concertisten. Zum Schluss führte er allein, phantasirend, eine Gewitterscene aus: ein Scherz, wie sichs von selbst versteht, aber geistreich und mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit dargestellt. Hr. Schm. endigte, gleichfalls allein, mit einer Folge meisterhaft erfundener und meisterhaft ausgearbeiteter Variationen. Als Virtuos gehört Hr. Schm. gewiss unter die ausgezeichnetsten und schönsten, die jetzt bekannt sind. Nicht nur grosse Fertigkeit und Künstlichkeit, vollkommene Reinlichkeit, Deutlichkeit und Sicherheit des Spiels, sondern auch Seele, grosse Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, ein edler Geschmack, und eine vollkommene Gewalt über alles, was ein gutes Instrument hat und kann und vermag: dies macht ihn zu einem Virtuosen. Und da er nun zugleich ein geistreicher und auch gründlicher Künstler und Componist ist: so zeigt sich seine grösseste Stärke in der freyen Phantasie. Wenigstens behaupten das hiesige Kenner, die ihn in Privatzirkeln haben spielen hören, und wer ihn, wie der Ref., auch nur jenen Abend gehört hat, der wird doch sehr geneigt seyn, ihnen Recht zu geben. Jene rühmen zugleich Hrn. Schm. als einen gebildeten, artigen und bescheidenen Mann. Und da er nun, dem Ansehn nach, kaum erst in der Mitte der zwanziger Jahre stehen mag: so darf sich wohl die musikalische Welt von ihm viel Herrliches versprechen. — In seinem Concerte trat Mad. Muller vom hiesigen Theater, mit einer Scene und Arie von Puccita auf, und bestätigte, was wir eben von ihr früher niedergeschrieben hatten. Hr. Maurer, der sehr ausgezeichnete Violinist zu Frank-

Digitized by Google

schen Diensten; von dem wir im vorigen Vierteljahr ausführlich gesprochen haben, gab uns denselben Abend auf seiner Rückreise von Paris sein neuestes Violinconcert zu hören. Wir beziehen uns auf jenes unser früheres Urtheil über ihn. Er rechtfertigte es vollkommen, und fand den lautesten Beyfall. Was die Composition anlangt, so schien uns besonders das Finale rühmenswürdig; auch spielte er dies am meisterhaftesten.

Von den 24 halbjährigen Abonnementsconcerten waren noch drey übrig und wurden in diesen Wochen gegeben. Sie brachten wieder viel Gutes, und das Gute, mit wenigen und geringen Ausnahmen, ohngeachtet des mit dem Theater getheilten und durch Substituten ergänzten Orchesters, auch sehr gut. Haydns neueste Symphonie aus D dur, und Beethovens No. 2, gingen vortrefflich; die von Eberl, No. 1., wenigstens genügend. Von einem Flötenconcert von Berbiguier blies Hr Grenser besonders das launige Finale sehr schön; und Hr. Musikd. Schneider bewies in dem Pianoforteconcert von Ries aus Es dur, so wie Hr Concertm. Matthäi, in dem Violinconcert von Viotti aus H moll, von neuem wahre Meisterschaft. Hr. Mejo (in unserm letzten Berichte stand durch einen Druckfehler, Majo) blies auf der Klarinette ein Concertino von seiner Composition. Er fand keinen Beyfall. Mad. Neumann-Sessi sang zwey interessante, und eben für ihre Stimme und Methode sehr vortheilhafte Scenen und Arien von Federici und Paesiello, und sang vortrefflich mit dem größten Beyfall. Eine dritte blieb sie, Katarrhs wegen, schuldig, und an ihrer Stelle sang Hr Klengel, eine, durch originelle Instrumentation und brillanten Gesang anziehende Scene und Arie mit Chor von Generali. Auch er sang (zum Abschiede) ausgezeichnet brav und mit gerechtem Beyfall. H. A. Webers Scene und Chor aus *Richard Löwenherz*: Pöstlich mit frohem Gesange etc. und Mozarts erhabene Scene mit Chor und Marsch: *Volgi intorno le sguardo etc* aus *Idomeneo*, waren, obgleich schon öftmals gehört, doch auch diesmal willkommen, und wurden schön ausgeführt. Neu waren (nämlich hier in Leipzig) die Schlusssätze des zweyten Aufzugs von Cherubini's *Medea*. Das ist eine hell gestrichene, ganz eigenthümliche Musik, gross und edel gedacht, originell angeordnet und instrumentirt, auch viel reicher an natürlich fliessendem Gesang, als mehrere der neuesten Werke dieses Meisters. Ganz neu und noch im Manuscript war eine Ouvertüre zu einem (uns ganz unbekannten) Drama, *der ewige Jude*, von Friedr. Uber, Musikdir. an der Kreuzschule in Dresden, eine feyerliche und würdevolle Composition, wirklich in grossem Geschmack erfunden und ausgearbeitet, auch ganz und gar nicht ohne Eigenthümlichkeit. Wie angekommen, dass ein Mann, der so schreibt, nicht öfter im grossen Publicum auftritt? So fragten mehrere Musikkenner und Musikfreunde, die sonst dann und wann das Gegentheil fragen.

Recensionen.

Sechs Gedichte für eine Singstimme, mit Begleitung des Piano — — von J. F. von Mosel. Wien, b. Steiner. (Pr. 1 Gulden).

Allen, die noch Lieder, in einfacher, wahrhaft *deutscher* Weise in Musik gesetzt, singen wollen und singen *können*, allen diesen empfiehlt der Rec. dies Werkchen, das ihm, und denen er es zu Gehör gebracht, viele Freude gemacht hat, und, wenigstens in seinen vorzüglichern Stücken, noch oft machen wird. Durchaus bedeutende und zu musikalischer Behandlung vollkommen geeignete Gedichte, zugleich so gewählt, dass es an Mannichfaltigkeit des Inhalts und der Form nicht fehlt, und auch jedes Aeusserste der Affecte, als dem eigentlichen Liede widerstrebend, vermieden wird; jedes dieser Gedichte, was seinen Gesammteindruck anlangt, recht aus dem Mittelpunkt ergriffen, was die Form betrifft, glücklich in Tönen nachgebildet; Declamation, auch der kleinern Einzelnheiten, von vieler Einsicht und Gewandtheit zeugend, Reinheit des Satzes; überall vorherrschender Gesang, ohne dass irgendwo die Begleitung uninteressant und leer wurde; dieses beydes im besten Verhältniss gegen einander; Ansprüche an den Sänger oder die Sängerin nur auf die mittlern Töne, nur hie und da eine natürlichste Folge, aber auf vollkommene Ausbildung derselben und auf Seele im Ausdruck: das ist es, was man hier erwarten kann; und das ist es ja auch, was gute deutsche Lieder hervorgehen lässt. Uebrigens wird man finden — No. 1, anmuthig und freund-

lich; (wie schön ist namentlich, S. 5, Syst. 2, „*Und du, du gabst es mir?*") No. 2, sanft schwärmerisch; No. 3, innig, und voll tiefer, doch sanfter Wehmuth; No. 4, zart und edel ergehend; (doch bleibt dem Rec. die allereinfachste Composition dieses hundertmal in Musik gesetzten Liedes, die, von Reichardt, noch immer die lichte von allen;) No. 5, sehr affectvoll, bis zum Aengstlichen treibend, und dies meisterlich, mit so wenigen, gar nicht in's Auge, doch desto mehr aber aufs Herz fallenden Mitteln; No. 6, höchst-einfach, mild und lieblich. — Noch einmal. Wer Lieder, in einfachster, wahrhaft deutscher Weise in Musik gesetzt, noch singen will und kann, dem sey dies Werkchen bestens empfohlen.

Kurze Anzeigen.

Notturno pour la Harpe à crochets et Violon obligé, comp. de Buchen pour la Harpe à Pédales, et arrangé par H. Buchofen. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 12 Gr.)

Nach ernsthafter Einleitung, ein liedermässiges, gefälliges Thema, siebenmal variirt, mit einer kurzen Coda: alles leicht zu fassen, munter im Ausdruck, den Instrumenten zu vortheilhafter Wirkung angemessen, nicht eben schwer vorzutragen, und gut zusammenhängend. Die 5te Variation, marschmässig, und die 7te, eine Polonoise mit freyem Ausgang, nehmen sich vorzüglich angenehm aus. Die Quantität der Arbeit des Herrn Buchofen mit der Umgestaltung von der Pedal- in die Haken-Harfe, kann der Ref. nicht taxiren, da er das Original nicht erlangen kann; der Qualität nach, versichert er aber, ist sie gut gelungen, und es nimmt sich alles so aus, als wäre es ursprünglich so geschrieben. Irgend eine artige Harfenspielerin, die ein kostbares Pedalinstrument nicht bezahlen kann, und doch gut spielt, möge es ihm verdanken.

Terzette für drey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte von August Bergt. Ste Heft. Leipzig, b. Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Terzette des Hrn. B. haben sich in nicht wenigen Gesellschaften verständiger und mässig geübter Sänger eingeführt, und verdienen, eingeführt zu seyn. Die Gedichte, die Hr. B. wählt, sind nie gering, obgleich zuweilen nicht besonders für Musik geeignet; wie z. B. hier das erste, das nicht nur überhaupt didaktisch, sonst meist recht eigentlich lehrhaft ist. (Wer kann von „Hypothesen" der Weisheit u. dgl. ohne etwas Widerstrebenden singen?) Er bedient sich, nach Befinden, oder für diese gesellig-leichtere Gattung anwendbaren Formen, und bleibt dadurch mannichfaltig. Er giebt immer guten, fliessenden Gesang, und ein zwar obligates, aber stets genässigtes Klavierspiel. Und was der bekannten, achtbaren Eigenheiten seiner Terzette mehr sind. Alles dies findet sich auch in diesen drey Stükken. Das zweyte gefällt besonders durch das Belebende im Wechseln und Verbinden der Stimmen. Das dritte ist kräftiger und zum Theil chormässig. Der Satz ist rein und angemessen. Die Terzette sind alle drey für Sopran, Tenor und Bass.

Un jour d'Été. Nouveau Divertissement pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Der erste Titel will wohl nichts anzeigen, als dass das Stück heiter und ermunternd ist. Maleryeyen haben die Händler oder Spatzvögel nicht zu erwarten, die Ernsten nicht zu besorgen. Es besteht aus kurzer Einleitung, einem *Allegro scherzando*, wo sehr gefällige Melodieen mit an schlichter Harmonie verbunden sind, wie man das bey dem trefflichen Cramer gewohnt ist, und einem kürzern und noch lebhaftern Rondo, das an der Erfindung nicht ohne Eigenthümlichkeit, und in der Ausführung rein und stetig zusammengehalten ist. Das Ganze will nicht imponiren, sondern mässig geübte Spieler und anspruchlose Zuhörer erfreuen, das wird es ganz gewiss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten May. **No. 21.** 1820.

Recension *).

Elisabetta, Regina d'Inghilterra, Elisabeth, Königin von England, Oper, im Klavierauszug, von J. Rossini. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Des wunderlichen, ganz nach entgegengesetzten Polen, und, wie bey entschiedener Opposition gewöhnlich, mit alles übertreibender Hast steuernden Geredes und Geschreiber über Rossini und seine Opern, ist nun endlich so viel geworden, dass es verständige Leser anwidert, und die kämpfenden Parteyen haben einander so weit getrieben, dass die eine dieses Mann, wo nicht zum Halbgott, doch zum grösserten Musikhelden unserer Zeit macht, zu dem, der diese allerneuerte Zeit geschaffen habe und beherrsche: die andere dagegen ihm nichts Achtbares lässt, als zuweilen eine hübsche Melodie, einen nicht unglücklichen Einfall, dafür aber ihm fast alle Sünden aufpackt, deren sich ein Componist nur schuldig machen kann. Hat Jemand einmal das — Glück oder Unglück, das zu werden, was der Engländer einen *öffentlichen Charakter* nennt: so ist er gut, wenn er endlich bis dahin gekommen ist; denn wenn die Leser nichts mehr über den Gegenstand lesen wollen, so hören die Schreiber auf, über ihn zu schreiben; und wenn man Jemand in den Himmel gehoben hat, so geht's schon von selbst nicht höher, so wie, wenn man ihn in den Abgrund gestossen, es nicht tiefer geht. Da hört denn Eins mit dem Andern auf, die Leute fangen an, sich zu besinnen, verständige und gemässigte Stimmen bekommen Raum, bekommen Gehör, das Publikum fängt an, uneingenommen und unverstimmt, sich dem Eindruck der Thaten oder Werke des Berühmten hinzugeben, diesem Eindruck zu vertrauen: und so hat, nach einiger Zeit, sich alles so ziemlich wie von selbst ausgeglichen, und der vorher zugleich Vergötterte und Verurtheilte steht, oft unversehens, mitten innen, wie andere ehrsame Leute, und meistens auch gerade da, wo er hin gehört.

Eben darum wollen nun wir diesen natürlichen Verlauf der Sache nicht stören, und nicht einmal ihn zu beschleunigen suchen, obschon sich eben bey Anzeige *dieses* Rossini'schen Werks ganz besondere Gelegenheit dazu zeigte. Denn eben dieser ist, ausser, oder vielmehr *nach* dem *Othello*, eines seiner vorzüglichsten überhaupt, und eines von denen, die *seine* Vorzüge am offenbarsten kundgeben, ohne seine Schwächen zu verstecken, doch auch, ohne sie so auffallend, wie mancher andere seiner Werke darzulegen, eines von denen, wo er sich als den Mann seiner Zeit — aber wie sich diese zuerst in Italien gestaltet und zunächst *für* Italien, bis auf Weiteres, fixirt hat — ganz vorzüglich, und, *als solcher*, überaus vortheilhaft zeigt, namentlich indem er die allerhöchste, allerfeinste Ausbildung der *Mechanismus* im Gesang, und die hinreissende Wirkung desselben auf das grössere Publicum, wenn nur der

*) Es ist zwar von dieser Oper und ihrem Klavierauszuge schon in No. 9 von diesem Jahre, Seite 144, eine Beurtheilung gedruckt worden: Rossini aber, und auch dieses sein Werk, ist eben jetzt so sehr der Gegenstand der verschiedenartigsten Ansichten und Urtheile, dass wir auch diese zweyte Recension, die eine andere Ansicht nimmt, und in gewisser Hinsicht anders urtheilt, als jene erste, glauben mittheilen zu müssen — nicht als Widerspruch, sondern eben jener Verschiedenheit wegen, und in so fern als bezeichnend für die Zeit selbst.

Die Redact.

Geist nicht ganz mangelt oder dahintenbleibt, hier aufs Höchste treibt, und ihm, aus frischem Quell genialer Erfindungskraft, Stoff über Stoff, Reiz über Reiz darbietet. Vor allem ist das in der Rolle der Elisabeth geschehen; und wie diese Rollen in *jener* Hinsicht eine der schwierigsten und glänzendsten unter allen vorhandenen ist, so wird sie auch eine der effectuirendsten seyn, wenn sie ganz erfüllt wird — da nehmlich, wo man die Oper mehr als Concert, denn als dramatische Darstellung betrachtet, und wo mithin auch das elende Gedicht wenig oder keine Störung macht. Aber sie, diese Rolle, ganz zu erfüllen, und, wie wir oben vorausgesetzt, das Geistige über dem höchstgesteigerten, höchstverfeinerten Mechanischen nicht dahinten zu lassen: dazu gehört erstaunlich viel. Und wenn eine Sängerin nun einmal, wodurch es sey, genöthigt ist, in *dieser* Gattung und *dieser* Richtung des Geschmacks ihr Glück zu suchen, mithin *dafür* sich aufs Höchste auszubilden: so kann sie kaum etwas Zweckmässigeres für ihre tausendfältige Uebung wählen, als eben die Rolle dieser Elisabeth. Dass sie, ist sie nicht dafür gemacht, darüber zu Grunde gehen könne: das ist freylich wahr; darnach wird aber selten gefragt, und oft lohnt's auch kaum der Mühe, darnach zu fragen. — Der erste Tenor, Leicester, ist gleichfalls eine tüchtige Aufgabe in jener Art, doch weniger glänzend und auch weniger halsbrechend. — Die Ensembles sind zum Theil nicht blos, wie im *Tancred* und manchen andern Opern Rossini's, glücklich angedeutet und skizzirt, sondern es ist mehr für sie gethan, und einige gehören zu den besten, die dieser Meister jemals geliefert hat. (Die allerbesten stehen wohl im *Othello*.) — Dass er nicht Weniges, theils in den untergeordneten Personen, theils in nicht entscheidenden Situationen, nur leicht hingeworfen und aus dem Aermel geschüttelt hat: das ist hier, wie in seinen andern Opern, nicht zu verkennen, liegt aber in den Verhältnissen des gesammten Opernwesens in Italien; es hört nehmlich kein Mensch auf diese Personen und Stücke, wenn sie auch noch so gut wären. Geistlos, und besonders ohne einzelne sehr angenehme Melodieen oder Figuren sind aber *hier* auch diese Partieen oder Scenen nicht. — Für Concerte giebt diese Oper, vornehmlich in der Partie der Elisabeth, eine ziemlich reiche Ausbeute.

Damit glauben wir, nach unserer Anfangs erklärten An- und Absicht, und da wir nur einen Klavierauszug anzuzeigen haben, genug gesagt zu haben; und wollen nur noch hinzusetzen, dass dieser Auszug mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht, schön und möglichst bequem gestochen, und, nach Verhältniss der Stärke des Werks, nicht zu theuer angesetzt ist.

Nachrichten.

Cantemire, Oper vom Concertmeister Fesca.

(Gedicht vom Legationsrathe von Dusch.)

Carlsruhe, im April. In jedem, der mit Fesca's Symphonieen und Quartetten sich vertraut gemacht hat, musste der Wunsch rege werden, er möge auch in der Gesangmusik das eindringende und gemüthliche entfalten, was seine Compositionen so sehr auszeichnet. Hr. Karl M. von Weber hat unlängst diesen Wunsch in der musikalischen Zeitung geäussert, und er ist nicht unerfüllt geblieben. Am 27sten April dies. J. wurde Fesca's neue Oper *Cantemire* zum ersten Male auf der Carlsruher Bühne aufgeführt. Hier möge die Ankündigung dieser Erscheinung ihre Stelle finden, und eine freundliche Aufnahme, deren sie bey allen Verehrern ächter Kunst in voraus gewiss ist. Als blosse Kunde wird sie Theilnahme erregen, und eine zergliedernde Anzeige möge künftig nachfolgen.

Die Dichtung ist ernsthaft heroisch. Der Hergang ereignet sich in Persien. Kosroes, König von Persien, verbannt den redlichen Kirvan, ersten Heerführer und ehemaligen Günstling, auf Anstiften des neidischen Porus, auf einen einsamen Felsen in einem entlegenen See, wo Kirvan in einem Thurme eingeschlossen schmachtet. Cantemire, Kirvans Tochter, von dem Gedanken beseelt, ihren Vater aufzusuchen und zu retten, entfernt sich heimlich und folgt der erhaltenen Spur. Es gelingt ihr, dem Vater seine Rettung anzukünden, die sie vorbereitet. Inzwischen erhält des Königs Sohn, Abav, den die Sehnsucht nach seiner geliebten Cantemire erfüllt, die Kunde von dem Aufenthalte der Geliebten. Er folgt ihr, und — als sie eben den Wächter entwaffnet, den Vater befreyt haben, zeigt sich neue

Digitized by Google

Gefahr. Die von Poros gedungenem Mörder suchen Kirvan auf, der König selbst erscheint mit seinem Jagdgefolge, Kirvan soll von neuem ergriffen werden, Ahav setzt sich gegen den Vater zur Wehre, Kirvan mit seiner Tochter stürzt sich von einem Felsen ins Meer. (Die Befreyung Kirvans bis zu dieser neuen Katastrophe machen das erste Finale der Oper aus.) — Kirvan und Cantemire werden durch einen Fischer gerettet und halten sich verborgen. Zamor, der Vertraute Ahavs, erforscht ihren Aufenthalt und erfährt zugleich, dass ihre Verfolger nahe sind. Er ruft die Landleute, in welchen die alte Anhänglichkeit an Kirvan aufleht, zu dessen Rettung auf. Inzwischen wird Ahav vom Könige seinem Vater gefangen gehalten, — es erklärt sich, dass Poros der Verräther ist, für den er Kirvan gelten machen will — der König eilt nun, gemeinschaftlich mit seinem Sohne, den Poros zu erreichen. Sie finden ihn auf, als er eben den fliehenden Kirvan mit seiner Tochter ergreift. Als Poros sich im Gedränge sieht, will er Kirvan ermorden; Cantemire aber kömmt ihm zuvor, und stürzt den Poros mit dem Dolche nieder, den sie vorher ihm entrissen hat, um sich selbst den Tod zu geben. Der König erkennt Kirvans Unschuld öffentlich an, und verbindet das liebende Paar, Ahav und Cantemiren.

Die Fabel des Stücks, wie sie hier kurz dargestellt ist, liefert den Stoff zu mannichfaltiger Charakterschilderung, und zu anziehenden Situationen. Cantemire ist beseelt von Liebe zu Ahav, aber sie erhebt sich über sich selbst durch die kindliche Liebe, mit der sie den Geliebten flieht, sich dem Tode entgegenstürzt, um den Vater zu retten. Ahav entglüht von Liebe zu Cantemire, bietet Trotz der Macht des Vaters, und der glänzenden Verbindung mit eines andern Königs Tochter; er verschmäht keine Gefahr, wenn sie zum geliebten Ziele führt.

Diese Empfindungen sind die vorherrschenden, und sie entfalten sich, die Blüthen einer lieblichen Phantasie. Die unbegrenzte Sehnsucht nach der für verloren geachteten Geliebten — das Vertrauen der kindlichen Liebe, es werde die Rettung gelingen — die Freude über das Gelingen und Wiedersehen — das Zurücksinken von der nahen Hoffnung in den Kummer der Trennung und des Verderbens — dies sind die Hauptsituationen, die das Interesse bis zum Ende festhalten.

Die Dichtung selbst, und der reine, fliessende Versbau sind für den Componisten glückliche Materialien, — und was sie unter Fuma's Händen geworden sind, läst sich denken, wenn man den Charakter und Geist seiner übrigen Compositionen kennt. Wir finden überall den zum Herzen dringenden Gesang, und liebliche Melodieen, mit der bekannten Gründlichkeit Fuma's behandelt und mit dem Reichthume der Harmonie ausgestattet.

Die Darstellung in den Hauptpartieen (durch Madame Gervais als Cantemire, Herrn Wild vom Darmstädter Hoftheater, als Ahav, Herrn Maierhofer als Kirvan, und Herrn Schrieg, als Poros) konnte nicht andrs als gelungen genannt werden. Es hat sich hier wieder der Sieg der einfachen Kunst über die Mode bewährt, indem die Tenorpartie, welche eine gewisse Schule in ihrem Sinne für unausführbar, oder, wie man zu sagen pflegt, für undankbar erklären wollte, in Herrn Wilds Darstellung ein Triumph geworden ist.

Nur soviel für jetzt, um unserm Vaterlande zu einer sehr bedeutenden Erwerbung im Felde vaterländischer Kunst Glück zu wünschen. Jedes deutsche Theater, dem die Mittel zu einer würdigen Darstellung zu Gebote stehen, möge diese Oper bald unter seine gelungenen Aufführungen zählen!

Prag, den 15ten April. Musikalische Akademie des Herrn Kapellmeister Hummel im Redutensaale. Da bey den meisten Concerten, zumal eines Künstlers von solchem Range, gewöhnlich Alles, was an seiner Seite steht, verdunkelt wird, so wollen wir uns mit der Anzeige begnügen, dass Mad. Berker in einer grossen Arie von Mozart abermals ihre bewundernswerthe Kunstfertigkeit und ihre Kraft in der Höhe bewies und Herr Bayer die Schillerschen Ideale ohne grosse Theilnahme vortrug (wie man überhaupt Declamationsstücke in den Concerten recht gerne entbehrt). Wir wenden uns sogleich zu den drey wichtigsten Stücken dem Pianoforteconcert, dem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell und der freyen Phantasie, womit uns der Künstler erfreute. Das Erste muss gewiss unter die klassischen Tonstücke in dieser Gattung gezählt wer-

Digitized by Google

den, denn hier ist der schönste, lieblichste Gesang und grosse Kunst in der Durchführung der Motive so verbunden, dass man nirgends die Absichtlichkeit bemerkt, letztere herbeyzuführen und selbige niemals auf Kosten des ersten begünstigt und hervorgerufen worden. Auch das Trio ist ein höchst liebliches und freundliches Tonstück und rühmliche Erwähnung verdienen auch unsere braven Künstler, die Herren Pixis und Kutschera, für die Unterstützung des Concertgebers.

Was den Vortrag des Herrn Hummel betrifft, so ist selbiger so glatt, sicher, rund und in dem höchsten Passagenreichthum gleich klar und deutlich vollendet, dass man wohl das Gleichniss eines hiesigen Kunstmeisters: Perlen auf Goldsand gestreut, gelten lassen kann, zugleich verschmäht er aufs strengste alle fremdartigen Künsteleyen, und, während Andere sich bemühen, den Wirkungskreis ihres Instruments auf Kosten seiner Eigenthümlichkeit zu erweitern, scheint Hr. H. von dem vortrefflichen Grundsatz auszugehen, dass in der Kunst die höchste Freyheit und Vollendung nur eine freywillige Beschränkung hervorgeht, und erregt höhern und reinern Genuss und Bewunderung, indem er blos darauf bedacht ist, den wahren Charakter desselben auszubilden und vielseitig zu benutzen. Noch interessanter erschien uns Hr. H. in der freyen Phantasie, worin er abermals entfaltete, mit welcher Meisterschaft er Figuren aller Art beherrscht, und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedenartigsten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann nicht präciser und reiner ein wohleinstudiertes, notirtes Tonstück spielen als Hr. H. phantasirend alles ausführte. Das Gediegene seines Spiels und gewisse ihm eigne kleine Gesangsweisen (fast möchten wir sie anakreontisch nennen) entzückten allgemein. Uns sprach vorzüglich der Anfang dieser Phantasie an, welcher ganz und wahrhaft dem Begriff dieser Gattung entsprach, und die verschiedenen willkührlichen Aeusserungen und Schwingungen eines poetischen Gemüthes darstellte, aber der Beyfall des Publikums wuchs nach der Progression der Schneelawinen, als er einige bekannte Themen hinein verflocht und selbige in den mannigfaltigsten Schattirungen durchführte. — Dass er beynahe alle dieselben wählte, wie vor Jahren, mag wohl seine Sicherheit darthun, jedem Gedanken noch eine neue Seite abzugewinnen. Ein noch rauschenderes Applaudissement, als nach dem Concert und Trio, folgte dieser Phantasie.

Es ist eine Eigenheit der Prager Kunstliebhaber, dass sie es sich mit ihren Kritiken (mündlich und manchmal auch — gedruckt) etwas bequem machen, und statt jedes Kunstwerk und jede Kunst mit sich selbst und ihren Gesetzen zu vergleichen, viel lieber durch Parallelen urtheilen, und so konnte es denn auch nicht fehlen, dass Vergleichungen zwischen Hummel, Moscheles und Mozart angestellt wurden, und sich für einen und die andern gleichsam kleine Parteyen bildeten. Uns scheinen diese Parallelen in der Kunst überhaupt zu keinem Resultate zu führen, hier aber bey der dreyfach verschiedenen Natur dieser Künstler ganz unnütz und unanwendbar. Moscheles überwindet ungeheure Schwierigkeit mit grosser Sicherheit, aber nicht ohne Prätension auf diese Schwierigkeiten, und er häuft selbige nicht selten mit etwas künstlerischer Koketterie. Mozart kann so gewaltige Tours de force nicht üben; aber er scheint auch sich mehr vorgesetzt zu haben, auf das Gemüth zu wirken und Hummel vereinigt beyde Effecte in sich, da er alle das Ungeheure des Ersten mit der Gemüthlichkeit des Zweyten verbindet, und nur unaufmerksame Beobachter können glauben, Moscheles überwinde grössere Schwierigkeiten als Hummel, weil letzterer selbige anspruchslos und mit lächelnder Miene besiegt, während jener kund zu thun scheint, dass er eben wieder, wie Herakles in der Wiege, zwey Schlangen erdrücken werde — nun, den er sie erdrückt habe. Was die Compositionen betrifft, so ist Moscheles manchmal etwas zu gekünstelt und hascht zu sehr nach Originalität und genialem Schwung — beyde müssen angeboren, nicht errungen werden — und wird zuweilen sogar etwas geziert, während Hummel mit der höchsten Lieblichkeit eine klassische Feinheit und Gediegenheit verbindet und Mozart nicht ohne Glück — wenn gleich nicht mit einem so überreichen Genius ausgestattet — auf der charakteristischen Bahn seines unsterblichen Vaters fortwandelt.

Bern, im April. Unsere Musik liegt seit zwey Jahren in einem erstarrten, dem Winterschlafe nicht unähnlichen Zustande.

Google

Herr Professor Meisner, seit vielen Jahren der thätigste Beförderer unseres Musikwesens, führt, ungeachtet aller äussern ungünstigen Verhältnisse, mit unermüdlichem Eifer fort, die Liebe zur Tonkunst bey einem grossen Theile der hiesigen Einwohner, besonders bey der für alles Gute empfänglichen Jugend zu erhalten. Bey Errichtung seiner Töchterschule hat er dem Gesangunterrichte jene würdige Stellung angewiesen, den derselbe als wichtiges Bildungsmittel für Herz und Geist vor allen andern Kunstzweigen verdient. Die Tonkunst entwickelt und belebt nicht allein die Kunstanlage, den Schönheitssinn des Menschen; sondern, wie weit höher steht, sie steigert seine gesammte innere Seelenkraft. Nägeli, unser würdiger Landsmann, sagt in der Vorrede zu seiner Gesangbildungslehre: „Musik ist uns für Sinn und Seele, für Leben und Liebe, für Tugend und Gottseligkeit ein so kräftiges, so heilbringendes Bildungsmittel, dass wir es auf die Jugend nicht anders, als mit Gewissenhaftigkeit und Würde, mit Eifer und Beharrlichkeit angewandt wissen möchten." In der Folge haben sich mehre junge Schülerinnen bey der Meisnerschen Lehranstalt zu dem blossen Gesangunterricht gemeldet und angeschlossen, so dass jetzt ein, von der Töchterschule unabhängiges Singinstitut entstanden ist, in welchem bereits über 40 Mädchen in drey verschiedenen Abtheilungen unterrichtet werden. Von Zeit zu Zeit ladet Herr Meisner seine Freunde zu einer kleinen musikalischen Abendunterhaltung ein, wenn wir mit Freuden die Fortschritte der jungen Welt beobachten und wahrnehmen. So haben wir schon Chöre von Haydn, aus der *Schöpfung*, aus den *Jahreszeiten* und die sieben *Worte* ganz gehört, so wie auch mehre einzelne Compositionen von Schicht, Naumann, Danzi, André u. s. w. worunter das *Salve Regina* von Danzi aus Es dur (ohne Instrumentalbegleitung), welches bey allen Anwesenden eine fromme Empfindung hinterliess, weiter bekannt zu werden verdient. Wir hoffen, dass in der Zukunft aus dieser Anstalt, so wie aus der benachbarten Erziehungsanstalt zu Hofwyl, wenn sich mehre Zöglinge aus den ersten Berner Familien befinden, eine bessere Zeit für die Ausübung der Tonkunst in Bern hervorgehen werde.

Einzelne Bemerkungen, die wir früherhin in Concerten beym Gesange, in Chören, Quartetten, Terzetten u. s. w. und selbst in Arien über fehlerhafte Aussprache und Vortrag gemacht haben, hier mitzutheilen, gestattet der Raum dieser Blätter nicht. Auch würde die ausführlichste, gelungenste Darlegung dieser Mängel und Gebrechen nicht im Stande seyn, den beabsichtigten Zweck ihrer Abstellung zu bewirken, um das Uebel gründlich zu heilen. Hier kann nur einzig und allein ein einsichtsvoller, kenntnissreicher, erfahrner und thätiger Mann, der an die Spitze des Sänger- und Orchester-Vereines als Führer gestellt wird und der zugleich mit gewissenhafter Treue, mit Umsicht, Kraft und Energie seine hohen Berufspflichten erfüllt und ausübt, vom Grund aus helfen. Die häufigen Unebenheiten und starken Verstösse gegen den guten, geschmackvollen Vortrag legen wir nicht dem Sänger, nicht dem Orchesterpersonale zur Last, sondern ausschliesslich der nachlässigen und schlaffen Direction. Sobald ein Director damit zufrieden ist, wenn alles singt, geigt und bläst, unbekümmert darum, *wie* jeder einzelne singen, geigen und blasen soll, so kann und wird bey dem besten Willen, bey dem regsten Eifer aller Mitglieder, nie ein vollendetes Ganze entstehen. Wir bewunderten in dieser Beziehung oft die Langmuth der Vorsteher des Musikvereines. So überflügelte (blos um ein Beyspiel anzuführen) das Orchester durch zu starke Begleitung (weil sich wahrscheinlich jeder bestrebte, gehört zu werden) bey einer Arie regelmässig die Solopartie, und sündigte deshalb gegen die alte und bekannte Regel: Begleite beständig so, dass du jeden einzelnen Ton, jedes einzelne Wort des Solosängers deutlich und vernehmlich (vorherrschend) hören kannst. Geben wir nun zu demjenigen über, was uns fremde Künstler als Ersatz für die ehemaligen Winterconcerte des Musik-Vereines geboten haben.

Theater. Seit den ersten Tagen des Monats März, oder seit der Ankunft der Schauspieler-Gesellschaft aus Augsburg, unter der Direction des Hrn. Schemeneneer, haben unsere Winterunterhaltungen an Mannigfaltigkeit gewonnen. Da hier der Ort nicht ist, über das Schauspiel ein Urtheil zu fällen, so beschränken wir uns ausschliesslich auf die Leistungen der Oper.

Unter dem weiblichen Operpersonale nennen wir zuerst Mad. Maurer, als eine verdienstvolle Sängerin. Sie hat uns durch ihren schönen Gesang, durch ihr lebendiges Spiel oft erfreut und allgemeinen Beyfall eingeerntet. Mad. Roland,

ihre ältere Schwester, eine sehr gewandte Sängerin und Darstellerin, scheint viel Fleiss und Zeit auf die Ausschmückung der Melodie zu verwenden, da sie allenthalben gerne Rouladen und Verzierungen anbringt; sie hat jedoch auch gezeigt, dass sie viele Stellen mit Geschmack und Einfachheit vorzutragen wisse, und sich deshalb die Gunst und den Beyfall des Publikums erworben. Als eine liebliche Erscheinung nennen wir die junge 15jährige Roland, die sich durch ihr unbefangenes, natürliches und naives Spiel, durch ihre schönen, klangreichen und innigen Töne alle Herzen zu erobern wusste. Ihr Ton dringt ohne Anstrengung durch den ganzen Chor, durch das ganze Orchester markig hervor, und verdient um so mehr Anerkennung, da sie mit ihrem Gesange zugleich eine deutliche Aussprache verbindet. Sie berechtigt für die Zukunft zu schönen Hoffnungen, und wird unter der Leitung tüchtiger Lehrer, in einer strengen dramatischen und musikalischen Schule nicht nur eine sehr bedeutende Sängerin, sondern gewiss eine Zierde der deutschen Oper werden. Der Umfang ihrer glockenreinen Stimme beträgt über dritthalb Octaven. Wir haben sie in mehreren Rollen gesehen, wo ihr jedes Mal rauschender Beyfall zu Theil wurde.

Unter dem männlichen Operpersonale befindet sich kein einziger Sänger, der auf Auszeichnung Anspruch machen darf. Herr Beils besitzt eine angenehm klingende Tenorstimme; man hat ihn gerne und lässt es ihm auch an gehöriger Aufmunterung nicht fehlen. Ueber seine Kunstleistungen können wir wenig sagen; er war in allen Rollen, die wir von ihm gesehen, auch in den entgegengesetztesten Charakteren, immer — Hr. Beils. Er könnte auch ohne Theatercostüm, die Notenrolle in der Hand, auf die Bühne treten, und würde dieselbe Wirkung hervorbringen. Sein Spiel ist, wie man dem eben Gesagten abnehmen, noch ohne Leben, so auch sein Gesang und Vortrag — man vermisst den gefühlvollen, denkenden dramatischen Sänger. Bey seinen Verzierungen, die er sehr gern zum Besten giebt, ist es uns oft vorgekommen (weil wir immer dieselben Manieren mit geringen Abänderungen hören), als ob er sie in eine Sparbüchse verschlossen mit sich herumtrüge, sie dann auf dem Theater öffne und eine nach der andern hervorzöge und anwende; besonders hat er eine derselben liebgewonnen, die er beynahe bey allen Tonschlüssen zum Vorscheine bringt. Zu seiner Entschuldigung müssen wir übrigens noch bemerken, dass er hier (wie man uns versichert) zum ersten Male die Bühne betreten hat, und so lässt sich nach einigen Jahren bey beharrlichem Studium noch ein braver Sänger von ihm erwarten. Hr. Werth, neu engagirtes Mitglied, ist vor ein paar Tagen bey der Gesellschaft angekommen, und trat zuerst als Murray in *unterbrochenem Opferfeste* auf. Seiner Tenorstimme fehlt Metall und Umfang, er sang zur Qual aller Zuhörer mehr als einen Viertelston zu tief. Jedermann äusserte unverhohlen den Wunsch, die Rolle des Murray durch Hrn. Beils mit seiner klingenden Stimme ersetzt zu sehen, obgleich dessen Spiel noch jenem des Hrn. Werth weichen muss. Was die Bassänger betrifft, so ist die Gesellschaft übel damit bestellt, es ist nicht Einer, der mit einer schönen Stimme zugleich Kunstfertigkeit verbände. Hr. Sedelmayer, der Beste unter ihnen, zeigt manchmal einen guten Ton, nur sollte er sich vor Passagen hüten, die ihm alle missglucken, und noch dazu von einem unangenehmen Nasenton begleitet sind.

Herr Musikdirector Maurer leitet mit Umsicht, Gewandtheit und vieler Kenntniss, das aus verschiedenen Theilnehmern (die alle von der Theaterdirection bezahlt werden) zusammengesetzte Orchester, wenn sich ein Herr Sommer, durch seine Heulmethode auf der Geige und mehre andere durch rohe Behandlung ihrer Blasinstrumente auf eine sehr merkliche Weise auszeichnen. Auch macht der Paukenschläger seine Anwesenheit nicht selten kund, indem er durch gewaltsames Schlagen und Trommeln oft das ganze Orchester übertäubt. Zu allen diesen Uebelständen tritt noch der qualvollste, dass die Instrumente selten rein zusammenstimmen. Die Mitglieder des hiesigen Musikvereins nehmen leider nicht Antheil am Orchester, und so verliert der Zuhörer, was ihm sonst in früheren Jahren, in denen wir Theater hier hatten, bey Opern geboten wurde. Dass sich Hr. Maurer alle Mühe giebt, haben wir oft gesehen, nur ist zu beklagen, dass alle seine Ermahnungen und Bitten unerfüllt bleiben — er predigt tauben Ohren.

Bis jetzt haben wir an Opern gehört: *Tancred*, zwey Mal; *das unterbrochene Opferfest*, zwey Mal, *das Geheimniss*, zwey Mal, *der Bet-*

tel-Student; die Schweizerfamilie; und eine ganz neue noch unbekannte Oper: *Fernando und Cecilie* in drey Aeten, von der Composition des Hrn. Musikdirector Maurer. Wir haben von dieser letztgenannten Oper nur eine Vorstellung gesehen, und wagen daher nicht, eine ausführliche Beurtheilung zu geben; doch wollen wir kurz andeuten, was uns bey Anhörung derselben aufgefallen ist: die Musik hat im Ganzen theatralischen Schwung, greift im Einzelnen nicht unpassend in die Situationen der Scene ein, und zeugt von Erfahrung, Theaterroutine, und vom Studium der besten Operncomponisten, sie enthält ausser manchen gewöhnlichen und alltäglichen Gedanken und Reminiscenzen, einige sehr gelungene Partieen, die das Talent des Tonsetzers beurkunden. Wir bedauern, dass Hr Maurer seine Mühe an eine so höchst triviale Bearbeitung des an sich nicht uninteressanten Gegenstandes der Dichtung verschwendet machte. Der Gegenstand ist aus dem spanisch-amerikanischen Freyheitskriege genommen; die poetische Bearbeitung desselben, ein buntes und krauses Durcheinander, ohne ästhetischen Werth und Zusammenhang, ist wahrscheinlich das erste dramatische Werk des Verfassers.

Concerte. Alle ausgezeichneten Virtuosen, die auf ihren Kunstlerreisen unsere Cantonsverwandten mit ihren Kunstleistungen erfreut haben und wovon uns nur der Nachhall offentlicher Blätter zu Theil geworden, zogen still und lautlos an unserer Stadt vorüber. Vergebens sahen wir der Ankunft der Herrn Gebruder Bender, und B. Romberg entgegen. Letzterer hat sich in unseren Schweizergauen durch seine hohe Kunst bey allen Verehrern derselben ein unvergängliches Denkmal errichtet.

Ueber Hrn Kellner aus London ist bereits ein Urtheil in der musikalischen Zeitung erschienen.

Hr. Konrade aus München, der uns im Laufe dieses Winters besucht hat, ist schon früher aus Schweizer-Berichten der musikalischen Welt bekannt.

Auch hat sich hier Hr. Vogt, aus Arlesheim bey Basel, auf der Orgel hören lassen, und sich als ein geübter und fertiger Orgelspieler gezeigt, der zugleich mit Leichtigkeit und Kraft dies schwierige Instrument zu beherrschen versteht. Besser gelingt ihm der contrapunktische gehaltene Styl, in welchem er manches Thema wacker durchgeführt hat, als die freye ungebundene Spielart, in welcher wir bey seinen Gedanken jene tiefe, fromme und grossartige Empfindung vermissen, die diesem mächtigen Instrumente, und dem heiligen Orte, worin es steht, angehört. Lobenswerth und mit grosser Wirkung behandelt er das Pedal.

Die bekannten sogenannten vier Wienersänger sind auf ihrer Reise aus Frankreich in Verbindung mit einem französischen Luftspringer in unserer Stadt angekommen, und haben gemeinschaftlich mit ihm während der Ostermesse mehre Darstellungen gegeben. In ihrem vierstimmigen Gesange ist ein wohlstudirtes gutes Ensemble nicht zu verkennen, und man hat besonders ihre tyrolischen Volksgesänge gerne angehört. Der jugendliche frische Schmelz ihrer Stimmen ist bereits verschwunden, und man sucht vergebens bey dem Einzelnen jene hohe Stufe der Kunstbildung, welche den wahren Künstler adelt. Wir möchten ihnen den guten Rath ertheilen, im Falle sie sich nach Deutschland wenden wollten, sich mit besseren Gesangwerken zu versehen, und einige ihrer Gesänge durch einen einsichtsvollen Tonsetzer von den groben Compositionsfehlern reinigen zu lassen, die nicht selten in beleidigenden Octavenfortschreitungen und schlechter Stimmführung das Ohr des Musikverständigen quälen. Was hier allgemein getadelt worden ist, war die Auswahl ihrer Gesangstücke, die sich durch die zweydeutigen und unanständigen Textesworte nie zu einem öffentlichen Concerte vor einem ausgewählten Publikum schicken, am allerwenigsten in Gegenwart sittiger und gebildeter Frauen.

Beym Schlusse dieses Aufsatzes vernehmen wir die erfreuliche Nachricht, dass die hohe Regierung der Musik-Gesellschaft nicht nur das schöne und grosse Local des sogenannten Bollenhauses eingeräumt, sondern derselben auch noch (ha zu diesen zweckmässiger Einrichtung) den ausschliessigen Gebrauch des prachtvollen Ausserstandessaales, wenn die Sitzungen der hohen Tagsatzung der schweizerischen Eidsgenossenschaft statt finden, zugesichert habe. Alle Verehrer der Kunst freuen sich dankbar dieser Begünstigung der hohen Regierung, und sehen hey dem Schutze, welchen dieselbe der Ausübung und Beförderung der edlen Tonkunst ange-

darben lässt, mit heitern Blicken in die Tage der Zukunft.

Kurze Anzeigen.

Six Nocturnes p le Pianoforte, comp. par Aug. Alex. Klengel. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der Name, *Nocturnes*, lässt vielleicht etwas Anderes erwarten, als was man hier empfängt; etwas Anderes, und etwas Genügsameres. Man empfängt nämlich sechs ernste, flüssig ausgearbeitete, ziemlich lange Sätze, nach Art grosser *Exercices*; besonders auch Art, und auch einigermassen in der Schreibart, nicht aber in Geschmack, wie die ungenannten sechs *Exercices* von *J. B. Cramer*, welche noch den besondern Titel haben: *Dulce et Utile*. Damit ist zugleich im Allgemeinen das Innere und Wesentliche dieses Stücke angedeutet: denn darin liegt zugleich, dass jedem derselben ein bedeutender melodiöser Satz — nicht nur zu Grunde liegt, sondern dass dieser meistens recht eigentlich verarbeitet und durchgeführt wird; dass auf gewählte, kunstgemässe Harmonie gar sehr gesehen, und diese in regelmässigem vierstimmigem Satze, wenn auch nicht immer so natürlich und fliessend, wie bey Cramer, ausgesprochen wird, dass die Ausführung von Seiten des Spielers, zwar nicht leicht, aber auch nicht allzuschwer, und alles einem solchen Spiel und vortheilhaften Effect eines vorzüglichen Instruments gemäss eingerichtet ist. Einige Sätze, z. B. 2 und 5, nähern sich einander wohl zu sehr; auch kann sich der Verf., besonders wenn er ins blosse Melodiren geräth, nicht immer enthalten, zu breit, und damit auch etwas kalt, wo nicht trocken, zu werden. Allein, selbst dass, wie es es nun ausgearbeitet hat, wird ihm wenigstens von dem nicht allzuhoch angerechnet werden, der diese Stücke nicht blos als Unterhaltungen, sondern zugleich, und mehr, als Studien betrachtet. Dass man aber dies soll, geht aus ihnen selbst hervor, und dass man es mit Nutzen werde, versichert der Ref.

Marche triomphale pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par Albert Agthe. Oeuvre 9. à Leipzig, chez Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Ref. kennet die frühern Arbeiten des Hrn. A. nicht; lernet ihn aber aus dieser als einen Componisten kennen, dem es sicher nicht an Talent für seine Kunst gebricht, und der besonders viel Gutes mit Einsicht und Urtheil gehört und sich zu eigen gemacht hat; der nun eben darum etwas producirt, das, wenn man ihm auch Vorbilder (hier vorzüglich Ries) abmerkt, doch keineswegs als blosse Nachahmung anzusehen, so wie auch sonst interessant und achtbar ist. Nach kurzer Einleitung folgt der sogenannte Triumphmarsch, der aber mehr ein ziemlich (17 Seiten) langes, kräftiges, pathetisches *Allegro* genannt werden könnte, das nur, dem Ausdruck und dem Rhythmus nach, wie ein glänzender Marsch gestaltet und angeordnet worden ist. Melodie und Harmonie (die letzte oftmals geschärft genug) sind diesem Charakter und dieser Form angemessen, alles ist effectvoll zusammengestellt und vertheilt, alles für den Zuhörer nicht schwer zu fassen, für die Spieler nicht schwer, obgleich auch nicht ganz leicht, auszuführen. Demnach ist das Werkchen als ein gutes Unterhaltungsstück für nicht ganz Ungeübte, nicht ganz Ungeübte mit gutem Gewissen zu empfehlen.

XII Adagio für Orgel — — von Ch. H. Rink 19te Samml. des Orgelstücke. Op. 57. Bonn u. Coln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

In der rühmlichst bekannten, wahrhaft ergelmässigen, einfachedlen, doch kunstvollen Manier dieses Meisters, verständlich und ansprechend für Jedermann, leicht auszuführen auch für nur wenig Geübte. Die Nummern 1, 4, 5 und 12, in jedes Hausarbt wahrhaft trefflich: keine einzige aber tadelnswerth oder auch nur ganz gleichgültig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten May. **№. 22.** 1820.

Ueber den musikalischen Flor der katholischen Gottesdienste überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben.

Von [illegible]

So sehr aufgeklärte, und für den guten Zustand ihres Kirchenkultus interessirte Protestanten in unserer Zeit darauf bedacht waren, die liturgische Form in ihrem Gottesdienste zu verbessern, so nothwendig ist eine solche Rücksicht für jene Katholiken geworden, welche, von den höchsten Bedürfnissen des sittlichen Gemüthes ausgehend, eine diesen angemessene würdige Feyer des Gottesdienstes wünschen, eine Feyer, dem Geiste wahrer Gottesverehrung entsprechend, so wie auf die gesammte Gemüthskraft der Menschen, und deren gleichmässige Anregung berechnet. — Eine Hauptrolle bey dem katholischen Kultus spielte, schon von den ältesten Zeiten her, und musste — wie es noch weiter unten näher gezeigt werden wird — die Kunst, vorzüglich die musikalische spielen. Diese war in die wichtigsten Theile des Kultus nothwendig verflochten, daher musste auch mit ihrer mehr oder weniger geistvollen Pflege das mehr oder weniger würdige Begehen des Gottesdienstes zusammenhängen. Und da war denn auch der wahre Platz, wo der Kunst überhaupt, vorzüglich der Musik und ihren Priestern, der eigentliche Lebensquell floss, welcher die herrlichsten Werke erzeugte, den menschlichen Geist zu den fruchtbarsten Höhen erhob, und von hier aus belebenden Hauch in das übrige Leben ergoss. Wenden wir uns, nur mit einem flüchtigen Blicke, in jene schöne, längst verflossene Zeit. Welch eine Menge von Kunsttempeln mit den vielen Klöstern und Stiftern! — Was leisteten die vielen Singschulen, von Karl dem Grossen gestiftet und eingerichtet, wovon der Kirchengesang und das würdige Begehen des Gottesdienstes mit jener geistigen Kraft geübt wurde, welche die Kulturstufe jener Zeit nur immer zulassen mochte! — Denselben feyerlichen Gottesdienstes, wie er in Klöstern und Stiftern wiederhallte, wünschten auch die einzelnen Pfarrgemeinden sich erfreuen zu können; man munterte daher den Schullehrer auf, ja, man machte es ihm zur besondern Pflicht, Singschule zu halten, und auch für die feyerliche musikalische Begehung des Gottesdienstes möglichst zu verwenden. Ein edler Eifergeiz, ein feuriger Wetteifer im unablässigen Ringen nach dem Höchsten, oft erzeugt oder gehoben durch einen reinen religiösen Sinn — welcher von jeher den tieferen Menschen zur höchsten Thätigkeit und grössten Aufopferung trieb — erregte die schlummernde Geistesstärke der Einzelnen, diese zum vollendetsten Fluge spornend. Ein gleich schöner Sinn bewegte die Kirchenvorsteher, das Mögliche zu diesem erhabenen Zwecke aus den Kirchenfonds zu thun; fromme Vermächtnisse, besonders auf dem Lande, stifteten sogenannte Jahrtage, Engelmessen u. s. w., welche, nach der ausdrücklichen Bestimmung der Testatoren, gewöhnlich mit Figuralmusik gefeyert werden mussten. Dadurch erhielten die Meister immer mehr Ermunterung; häufiger wurden die Uebungen, um sich zusammenzuspielen, und neue Tonstücke einzuüben; man bedurfte vieler neuen Musikalien: dies erregte die Tonsetzer, beförderte die allgemeine Verbreitung der höchsten Geisteswerke; man erfand neue Instrumente, verbesserte die bereits erfundenen, suchte ihre geistvolle Anwendung immer mehr kennen zu lernen, und selbige zur Hervorbringung würdiger Effekte zu benutzen, kurz, alles war von dem edelsten Eifer für die Pflege des Höchsten beseelt, und jedes Herz und jeder Geist erglühte mit heiligem Enthusiasmus für frommen Entschluss, alle Kraft dem feyer-

lichen Begehen des Gottesdienstes, besonders durch Figuralmusik zu opfern.

Wie viele Erhebung, welche tief begründete Bildung, welcher Vortheil für die Anregung der Künstler zum Erzeugen der höchsten Werke, welch unberechenbarer Einfluss auf die veredelte und gesteigerte Ansicht des Lebens überhaupt sich aus diesem heiligen Drange entwickelt habe, dies anzudeuten, mag für den gegenwärtigen Zweck genügen, und einer weiteren Erörterung in einer umfassend ausgeführten Kulturgeschichte der Menschheit überlassen bleiben. — Schmerzen genug für uns, dass wir leider diese Herrlichkeit, als bis auf wenige Ueberbleibsel zerfallen, betrauern müssen. Die spätere Geschichte wird die Ursachen aufdecken und frey aussprechen, welche den schlimmen oder irregeleiteten Sinn derjenigen bestimmten, die, ohne durch den Drang der Zeiten gezwungen zu seyn, solche herrliche Institute zertrümmerten, von welchen früher so viel Segen auf die Menschheit geflossen war und welche in ihre frühere nützliche Form zurückzuführen, und dadurch alle Quelle wahrer und vorgespiegelten Uebel zu verstopfen, es nur eine ruhige Betrachtung, einen reinen, dem Besten der Menschheit zugewandten Sinn, und ausdauernde Kraft erfordert hätte. — Wo stände es gegenwärtig mit der Tonkunst bey uns aus, wenn nicht durch diese religiösen Institute die herrlichsten Geister wären geweckt und gegensetig durch sich erzogen worden? — Um nur von der neuesten Zeit in Deutschland zu reden, hätten wir einen Mozart, Vogler, Beethoven, die beyden Romberg, Righini, Stenkel, Brendel u. s. w. und die durch ihre Schule mehr oder weniger gebildeten schönen Geister, einen v. Winter, Anselm Weber, C. M. v. Weber, Ries, Meyerbeer u. s. w. wenn damals schon die Bisthümer zu Salzburg, Würzburg, Cölln und Münster, Mainz, Speyer u. s. f. aufgehoben gewesen wären, oder auch in dem jetzigen traurigen Zustande befunden hätten? — Mehre dieser Männer hat uns bereits das harte Schicksal entrissen; wo sind die Plätze, welche uns den Ersatz der fehlenden bringen, wo die Künstler, welche einen stündlich zu befürchtenden Verlust in der That ersetzen? — Und worin haben die Neueren ohne Widerrede die Alten übertroffen? Worin wären wir ihre Lehrer, wenn sie gleichzeitig oder nach uns gelebten — als gerade in der Tonkunst, während dem nur wenige wesentliche Zweige der Kunst und Wissenschaft sich verfinden möchten, in welchen sie nicht als die noch unübertroffenen Muster vor uns ständen? Wird es uns die Geschichte verzeihen können, wenn wir durch eine schimpfliche Nachlässigkeit und Achtlosigkeit verführt, uns dieses herrlichen Vorzuges begeben, eines Vorzuges, durch das unermüdete Streben, der Menschheit in Tausenden von Jahren errungen, und durch die heiligsten Aufopferungen der Trefflichsten gerettet? —

Wenden wir unsern Blick von diesem höhern Gesichtspunkte — bey welchem es sich um den erhabenen Wettlauf aller Zeiten zum gemeinsamen vorgesteckten Ziele schöner Menschenbildung handelt, auf welchen unsere Periode, besonders in Hinsicht der Tonkunst, stolz rückwärts und um sich blicken darf — hinweg auf das Bedürfniss der Bildung in gegenwärtiger Zeit; wie gross ist mehr der Schaden, welcher durch die Vernachlässigung einer würdigen, tief gegriffenen und tief ergreifenden religiösen Feyer auf die ganze Kultur des Volkes entsteht! Wo ist der Platz, auf welchem der Mensch, besonders der noch ungebildetere, die höchsten Anschauungen, die bedeutendsten und folgenreichsten Anregungen seines innersten Seelenlebens, sonst die wahre belebende Quelle seines ganzen Daseyns erhalten kann, wenn es ihm nicht die Kirche und die heilige feyerliche Begehung des Gottesdienstes ist? — Wodurch wollen wir die arbeitsame Klasse — welche ja doch den grössten Theil der Nation ausmacht — die, schon durch ihren Beruf an die irrdischen Verhältnisse gefesselt, und dadurch dem so leicht verderblichen Einflusse der Selbstsucht hingegeben ist, wodurch wollen wir diesen die nothwendige höhere Richtung zum Ewigen — welche sich nur durch die willige Aufopferung oder Unterordnung des Zeitlichen denken lässt — beybringen? Die Lehre mag das ihrige hieran beytragen; was wird es aber erringen ohne das Ueberfallen des Gemüthes mit den heiligsten, und allein so mächtig erhebenden Gefühlen?

Die wichtigsten und heiligsten Interessen der Menschheit, zu welchen besonders die eigenen Verhältnisse unserer Zeit fordern uns auf, diesem wichtigen Gegenstande unsere ganze Aufmerksamkeit zu weihen; jene, denn jede Zeit hat ihre Aufgabe in dem Ganzen der menschlichen Entwickelung, und, so wie das einzelne Individuum,

so muss auch jede Periode dem ernsten Richter aller Zeit Rechenschaft geben, wie sie der gerechten Anforderung an sie Genüge leistete: diese, denn die neuere Zeit entbehrt ja der Mittel so sehr viele, welcher sich die früheren Perioden erfreuten. Aber, so wie der herrliche Fruchtbaum dieser aus dem geringen Kerne sich erzog, so werfen wir nur, im festen Vertrauen auf die Macht und Güte des Höchsten, getrost unser gutes Samenkorn in das wohlbereitete Feld, und pflegen es nur mit reinem Gemüthe, mit himmlischer Liebe. Es wird emporkeimen, Stengel, Blätter und Blüthe treiben und uns und unsere Nachkommen durch reiche und kräftige Frucht laben. Lassen wir daher unsere äusseren Verhältnisse noch so beschränkt seyn, benützen wir sie uns mit heiligem Muthe, mit reinem aufopferndem Sinne, welchen wir ohnehin der Vorzeit schulden, das Werk wird gedeihen — es ist ja Gotteswerk — und die gute jetzige, von uns gelegte Begründung wird die spätere Pracht des herrlichsten Tempels feyerlicher erhebender Gottesverehrung ziehen *).

Nur wenn sich der Mensch mit der ganzen Fülle seines Wesens in dem unendlichen Urquell alles Lebens fühlet, wenn er sein individuelles Daseyn als Ausfluss des Urlebens erkennt, nur dann empfindet und erkennt er die ganze Fülle und Erhabenheit, so wie auch zugleich die Beschränktheit seiner Natur. Indem das Gefühl jener ihn zu den heiligsten Empfindungen der Ehrfurcht, des Dankes, des feurigsten Preises hinreisst, welche sich bey tiefen und kräftigen Gemüthern bis zum höchsten Jubel steigern, so wird die Empfindung dieser ihn mit den Gefühlen der tiefsten Anbetung erfüllen, welche sich bis zur reuevollsten Zerknirschung des Herzens herabsenken, wo der Mensch, der Gnade des Höchsten verlustig, sich wieder zu erheben, und dem göttlichen Standpunkte zu nähern bestrebt ist. — Diese Stunden und Zeiten, in welchen der irdische Bewohner, über seine beschränkten Erdverhältnisse sich erhebend, in der Anschauung des Ueberirdischen lebt, wo er, im tiefen Selbstvernehmen des göttlichen Geistes, schon in einer höhern Sphäre wohnt, gleichsam voraus ergreifend seine herrliche, nur durch das Hier noch gebundene Bestimmung: diese sind die glücklichen, einzig vollkommen beseeligenden Zeitmomente, sie sind die einzig beständigen im unbeständigen Wandel seines irdischen Daseyns. Schliesst sich auch seinem noch nicht tief genug schauenden Blicke das Geheimniss nicht auf, welches sich dem geweihten Seher enthüllt, wo er erblickt, wie das Ewige alles Zeitliche durchdringt — wie alles Leben aus Gott, dem Urleben, quillt und, durch die unendlichen Bildungs- und Durchgangsstufen gereinigt wieder in dasselbe zurückfliesst; wie der eine göttliche Licht- und Wärmestrahl im Physischen, wie im Geistigen, alles durchdringt, und alles Geschaffene in das reine Element des Urlichtes wieder auflöset, u. s. w. — er fühlt sich durch die Ahndung, durch die Anschauung des Höchsten erhoben, gestärkt und beseeligt, er empfindet die Flamme Gottes in seiner Brust, er fühlt sich als Mensch beglückt. Seinem Auge entrinnt die Freudenthräne, voller Jubelton schwellt die Brust, und das Herz schlägt dankbar dem entgegen, welcher ihm die bewegende Lebenskraft gab.

„Eine Flamme von dem Altar an dem Thron
Ist in unsre Seele gestreut!
Wir freun uns Himmelsfreuden,
Dass wir sind, und über ihn erstaunen können."

Diese Gefühle haben von jeher die Brust jedes tieferen Menschen durchdrungen, sie gaben Trost, Beruhigung und Erhebung bis zum höchsten heiligen Entzücken: sie waren es, welche das

*) Wenn die folgende Erörterung zunächst den katholischen Kultus betrifft, so werden die gegebenen Ansichten, ihrem Wesen nach, leicht auch auf eine jede andere Form der Gottesverehrung, mit der nöthigen Berücksichtigung der bestehenden Unterschiede, angewendet werden können. Sie fliessen aus dem religiösen Drange des Menschen überhaupt, und nehmen aus dem Innersten des menschlichen Gemüthes die angemessene Form zum lebendigen, freyen und ergreifenden Ausdrucke jenes, sind daher im wahren Sinne katholisch d. h. allgemein, entfernt vom Geiste der einzelnen Sekten. Uebrigens konnte der Verf. selbst diesen Kultus in allen seinen Theilen nicht behandeln: dies erlaubte ihm die Bestimmung dieser Blätter nicht. Er bittet daher das Gegebene gleichsam als eine Skizze zu einem grösseren Werke zu betrachten, dessen umfassende Bearbeitung, im Geiste der so weit vorgeschrittenen Kultur, ein Bedürfniss in der musikal. Literatur befriedigen und überhaupt von vielseitigem Nutzen seyn möchte. d. Verf.

Leben des Menschen erwärmten, durch ihre milde Kraft die rohesten Gemüther bildeten, und für den reinen Sinn schöner Menschheit gewannen. Sie sind es, welche vorzüglich die geheime Bedeutung der Hieroglyphe und jeder mythologischen Dichtung entsiffern, und die alte, so wie die neue Zeit im schönen Ringpunkte des Göttlichen, unter der mannigfaltigsten Form verbinden. — Daher die Gleichheit der anregenden Kraft zum Gottesdienste, wenn auch die Verschiedenheit der geistigen Bildung und Ansicht die Periode von der Kindheit oder der schon grösseren Reife der Menschheit, so wie einen ganz veränderten Standpunkten im Innern oder Aeussere, durch die verschiedenste Art der Gottes- oder Götterverehrung charakterisirt. Daher die Erscheinung, dass ein jedes solcher Kultus die wichtigsten menschlichen Verhältnisse umfasste, und diese von dem Geist jenes um so bedeutender und in einer um so reicheren Form durchdrungen waren, je mehr sich der menschliche Geist selbst aus der Tiefe und dem Reichthum der Innern entwickelt hatte.

Wenn wir nun dieses in der Antike schon so herrlich durchgeführt finden, was konnte nicht in der christlichen Religion geleistet werden, welche durch ihre höhere Kraft auf den Trümmern jener sich erhoben hatte, und auf einem erhabneren Standpunkte die passenden Formen jener mit dem geläuterteren Geiste der Menschheit erfüllen konnte, dessen Aufschwung ja eben jenen Sieg entschieden, und dem Gebäude eine Festigkeit gegeben hatte, welches die Gewalt der Hölle nicht mehr überwältigen konnte! — Die christliche Kirche, als allgemeine Mutter derjenigen, welche durch neue Weihe der göttlichen Sohnung erhalten hatten, musste sonach auch für die Erweckung, Unterhaltung und Belebung dieses göttlichen Sinnes sorgen. Die Art, wie dieses geschah, bleibt ein ewiges Ehrendenkmal des menschlichen Geistes, ein unwiderlegliches Beweis von dem, was der Mensch vermag, wenn ihn der Geist des Göttlichen kräftiget und beseelet, zu den höchsten Anschauungen sich erhebend und durch dieselben begeisternd. — Das neugeborne Kind nimmt sie in ihren heiligenden Schoos auf, es wird früher Bürger des Himmels, ehe die Gewalt des Irdischen es bestricken kann. Und in früher christlicher Anweisung schon mit der Milch der frommen Mutter, hat in jenem Geist der Liebe, der Stärkung durch den Gedanken an seine hohe, ewige Bestimmung eingesogen, ehe die Gewalt der verführerischen Zeitlichkeit es — gleich dem Aleiden auf dem Scheidewege — schwankend machen konnte. Um diese Kraft, besonders in jenen Jahren zu stärken, in welchen die äusseren Anlockungen mit Macht gegen den jungen Menschen eindringen, wird er in der feyerlichen Versammlung an seine hohe Bestimmung als Christ und an das Bestehen im Kampfe erinnert, und für seine schwache Kraft sorgt ein neuerhaltener Seelenfreund. Hat ihn dennoch die menschliche Schwachheit überwältiget, ängstiget Unruhe und Gewissenszweifel seine Seele, so steht auch hier wieder die Kirche ihm mit liebevoller Hülfe bey. Da der Mensch sich schon erleichtert fühlt, wenn er in traulicher Mittheilung einem verschwiegenen Freunde die Angelegenheit seines Herzens enthüllen kann, so hat die Kirche es in ganz aus dem Bedürfnisse des menschlichen Gemüthes gegriffen, wo sie dem Bedrängten einen unparteyischen, von christlicher Liebe durchdrungenen Freund zur Seite gibt, der ihm noch überdies mit weisen Vorschlägen beyzustehen, ja mit aller möglichen thätigen Hülfe zu unterstützen verpflichtet ist, wo das eigene Verwenden der Ehre oder dem guten Rufe seines unglücklichen Mitbruders entgegen seyn könnte. Vereiniget nun wieder mit dem Göttlichen, nimmt er als würdiges Glied Antheil an dem Bundesmahle, welches die durch Christus mit Gott verbundenen Gläubigen zum Andenken des Todes feyern, welchen ihr erhabener Religionsstifter erlitt, um die gefallene Menschheit zu dem grossen Punkte hinzuführen, nur allein das Ewige, selbst mit Aufopferung alles Zeitlichen, zu suchen, wodurch er der grösste Wohlthäter der Menschheit ward. Und da das wichtigste Band der menschlichen Gesellschaft, von dessen Heiligkeit das Meiste an der moralischen Beschaffenheit der Familien und Völker abhängt, die Ehe ist, und die häusliche Erziehung die Grundlage aller übrigen, so musste die Kirche vorzüglich auch dahin ihre heiligende Kraft erstrecken. Ja, bis in die Krankenstätte folgt die christliche Liebe ihren Gewehten. Der Priester ist verbunden, sich des Kranken anzunehmen, ihn zu trösten und zu stärken durch Worte des höheren Lebens. Und wer weiss, welchen Einfluss ein beruhigtes Gemüth auf den Gang der Krankheit selbst hat, wer es je empfand, wie

sich der Kranke durch den Besuch und ermunternden Zuspruch eines geachteten Freundes gehoben fühlt, der wird den schönen und allgemein menschlichen Sinn der Kirche fassen. Da aber der Kranke dieser Stärkung am meisten bedarf, wo die Körperschwäche zunimmt, und der schwankende Zustand zwischen Tod und Leben, verbunden mit der selten Hoffnung gebenden Beunruhigung wegen des Jenseits, die aufgeregten Kämpfe des Kranken zur Folge hat, welche so oft die noch übrige Lebenskraft verzehren und aufreiben, so sorgte die Kirche auch für diese Zustände durch ihre liebevolle Hülfe, die für den Kranken um so stärkender ist, als er noch überdies den Trost benützt, dass das fromme Gebet und Andenken nach seinem Tode ihm noch zum Heil gereichen könne. Und hier spricht sich der humane und zugleich erhabene Sinn der katholischen Religion so bedeutend aus, wo die herrliche Idee von der ewigen Existenz der Geister und ihres Wechselverhältnisses so schön, so wirkungsvoll und tiefeingreifend in die höchsten Bedürfnisse und Ahndungen des menschlichen Gemüthes, gestaltet ist. Wenn auch ferner die wahre Freundschaft dadurch auszeichnet, dass sie auch mit nie zu erlöschendem warmen Antheile des Freundes jenseits des Grabes gedenkt, und ihm, wenn schon lange keine Spur der irdischen Reste mehr vorhanden ist, noch die fromme wehmüthige Erinnerung weiht, wie herrlich strahlt jene Religion, wie fest hat sie ihr Gebäude auf dem allgemeinen schönen Sinne edler Menschennatur aufgerichtet, welche dieses nicht allein allen ihren Eingeweihten zur heiligen Pflicht macht, sondern auch dadurch, dass jeder Priester, sowohl in dem eigenen *officio pro defunctis*, so wie in jedes *Messe aller Erblichenen* im Geiste der reinsten Andacht und der erhabensten Hülfe gedenken muss, gleichsam das Andenken an alle Eingeweihten dem Bunde des ewigen verewigt." Dadurch entspringen aber auch die grossen und wichtigen Pflichten des Priesters, und kein Individuum der Gemeinde ist zu solchen Aufopferungen verbunden. Die Kirche, diese und die schwache Kraft des Menschen kennend, verpflichtet daher ihre Priester öffentlich und weihet sie ein zu dem schönen Berufe zum Angedenken des ganzen Volkes, indem sie ihnen die stärkende Gnade verleiht. Da es aber im allgemeinen Geiste des menschlichen Natus liegt, dass Beyspiele und Musies, von ausgezeichneten Personen gegeben, weit mehr wirken als die blosse Lehre, so giebt sie in das Verehrung der Heiligen jedes Art die vortrefflichste Anregung zu einem höheren, dem Ewigen allein zugewandten Leben. Und wenn bey dem Griechen die Flamme der Begeisterung, des feste Entschluss zur unbedingten Dahingabe für sein Vaterland, aus dem Heldengeiste seiner Voreltern in die edle Brust sich ergoss und mehr als alle Vorschrift wirkte, wird diess nicht hier dasselbe Fall, ja, in einem noch höheren Grade seyn, wo es sich um einen weit höheren Preis handelt? — So umgreift dieses Kultus alle schönen Verhältnisse, welche sich aus dem allgemeinen Geiste tiefer und edler Menschennatur entwickeln, die Menschen durch das Band der interessantesten, heiligsten Gefühle und Anschauungen verknüpfen, und zur überirdischen Spitäre hinreissen lassen "[1].

Daher kommen die verschiedenen Feste und Formen dieses Kultus. Daher der hohe, einfache und würdige Charakter desselben überhaupt, welcher, selbst im höchsten Jubel, die Grundzüge des Erhabenen, Grossen, Heiligen nicht darf vermissen lassen und in den milden Zügen sanfter, andachtsvoller Stimmung noch jene Fülle des Innern, jene Simplizität, so wie das Edle der Formen entfalten muss, in welchen ein Herz ertönt,

1) Die genauere Auseinandersetzung der allgemeinen Idee von diesem Kultus und ihrer verschiedenen Gestaltung schien dem Verf. nothwendig, einmal, weil dies zur deutlichen Erkenntniss des Ganzen gehört, und dann, weil es sich Compositionen, besonders der neueren Periode, beweisen, dass die Verf. derselben diesen kirchlichen Kultus in seinem Wesen gar nicht kennen. Daher das willkührliche Verdrehen, Auslassen und unrichtige Setzen des Textes, bey welchem die Wortbedeutung doch lange nicht den ganzen Sinn entwickelt, indem dabey vorzüglich auf den Geist des Kultus und die musikalische Art der Anwendung bey diesem zu sehen ist; daher das Ungeeignete so vieler Behandlungsarten. Zugleich hielt sich der Verf. durch diese genauere Erwähnung des Allgemeinen von der Verbindlichkeit entbunden, später alle die besondern Formen der Gottesverehrung, z. B. Vespern, die Feyer in der Charwoche u. s. w. zu erörtern. Auch möchte dadurch Gelegenheit gegeben seyn, auf ein feyerlicheres Begehen mancher gottesdienstlichen Handlungen zu denken, als dieses bisher Sitte sind. d. Verf.

das von dem Gefühle des Urlebens und des Beseligtseyns durch dieses erfüllt ist.

Die Form, in welcher der Mensch die Anschauungen des Göttlichen im Irdischen verklären und in der tiefsten und reichsten Gestalt erscheinen lassen kann, ist die Kunst. Daher die nothwendige Verbindung der Kunstformen und ihrer Werke mit der religiösen Feyer. Daher vorzüglich hier die allgemeine Anwendung der Musik, dieser tiefern und reicheren Herzenssprache, besonders bey den gebildeteren Nationen, von welchen uns die Geschichte Nachricht giebt. Daher denn auch die Nothwendigkeit von der Einführung der Tonkunst in den erhabenen Tempel der christlichen Religion, welcher, als Anbetungsform des Ewigen in der Tiefe des Gemüthes, die Tonkunst als jene Form so ganz entspricht, worin sich diesere letztere, in seiner unmittelbareren Anregung, im angenehmen Tonausdrucke entfaltet, und sonach in dem reichen Spiele analoger äusserer Tonverbindungen das innere seelige Leben schöner verbundener Gefühle sich eigenet. Durch die unendliche Kraft, den unerschöpflichen Reichthum von Formen und die mannigfaltigsten Darstellungsmittel in den Stand gesetzt, eine jede Gefühlsregung mit wahren, kräftig und gleichmäßig aussprechenden Zügen erscheinen zu lassen, wird der Tonsetzer für die Kirche nothwendiger Weise nach dem bereits entwickelten Charakter der Gottesverehrung überhaupt, und besonders nach jenem der einzelnen Feste selbst sich richten müssen, für welche er sein Tonwerk schreibt. Der Verf. übergeht, der Kürze wegen, die in der katholischen Kirche gebräuchliche Eintheilung der verschiedenen Feste, so wie die Zergliederung einer jeden besondern Art von gottesdienstlicher Feyer — obgleich erst hieraus die wahren Grundsätze für die verschiedenen Kirchentonweise sich lassen — und theilt alle Feste in fünf Klassen. Die höchsten Feste werden die erste, jene von minderer Feyerlichkeit die zweyte, dritte und vierte Klasse bilden. Zu einer fünften wird der Trauergottesdienst überhaupt gehören, welcher, nach dem eigenthümlichen Grade der Feyer, dem Charakter von irgend einer der erwähnten Klassen gemäss zu behandeln wäre. Dass eine jede Art dieses mannigfaltigen Kultus dem ächten Geiste der Kirchenmusik zu entsprechen habe, dies wurde bereits schon erinnert. Dass dieser nicht durch theatralische Effecte, unwürdige Figuren und Formen, — gleichviel, welcher Art — entstellt seyn dürfe; dass wir, so viel möglich, zu dem einfachen, sprechenden Gesange der Alten, zu ihrem reinen kirchlichen Sinne wieder zurückgehen müssen, wenn unserer Kirchenmusik überhaupt wieder die Stunde des Heils schlagen, und der gläubigen Gemeinde wahre Erbauung werden soll, dies ist schon von allen Seiten so oft und, und allgemein beachtet und befolgt zu werden, gründlich und eindringlich genug gesagt worden. Der Verf. verweiset deshalb auf die vortreffliche Abhandlung im 16ten Jahrg. dies. Zeit. No. 35, 36, 37, „*über alte und neue Kirchenmusik*“, ferner auf die wahren Worte in No. 20. d. J. „*über das Alte und Heraltige in der Musik*,“ so wie in mehren Blättern noch über diesen Gegenstand das gründlichen Ansichten so viele bey verschiedenen Gelegenheiten niedergelegt, und durch treffende Beyspiele erläutert worden sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalische Allerley, vom Monate März 1820, von G. L. P. Stevens.

Nur drey ausländische Künstler haben diesen Winter Paris besucht. Da alle drey Deutsche waren, so folgt daraus, dass (wenigstens in meinen Augen) die Qualität die Quantität ersetzt hat. Noch nie habe ich es mehr bedauert, dass der Umfang der musikal. Zeitung zu beschränkt ist, um darin Abhandlungen über solche Gegenstände der Tonkunst in der nothwendigen Ausführlichkeit zu gestatten, welche, da sie, auf innern ästhetisch-philosophischen und psychologischen Gründen beruhen, den musikalischen Praktiker nur mittelbar interessiren. Ich muss also Verzicht darauf leisten, den absoluten Unterschied, der zwischen der deutschen und französischen musikalischen Ausführung vorhanden ist, aus sich selbst, das heisst, aus der Verschiedenheit der politischen und der daraus entspringenden moralischen Bildung der beyden Völker zu entwickeln; ein Unterschied, der bisher freylich wohl bemerkt, aber immer nur für zufällig-quantitativ, und nicht für nothwendig-qualitativ genommen worden ist. Wenn ich erst noch nöthig gehabt hätte, diesen Unterschied in seinem ganzen praktischen Umfange kennen zu lernen; so wurden mir die Leistungen der oben erwähnten Künstler

eine genugsame Gelegenheit dazu gegeben haben, besonders schon deshalb, weil die respectiven Instrumente derselben, nämlich Geige, Klarinette und Oboe, gleichsam als die Repräsentanten aller Saiten- und Blasinstrumente zu betrachten sind. Gehe ich jetzt zu den Künstlern selbst über: es sind der Oboebläser Czervenka, der Geiger Maurer und der Klarinettist Iwan Müller. Die ersten beyden stehen im Dienste des russischen Generals Wcewolnyski zu Petersburg, und dirigiren dessen Kapelle, eine Kapelle, welche, da der hiesige Geiger Baillot, die Klarinettisten Bender, die Hornisten Gugel und mehre andere bewährte Künstler zu verschiedenen Zeiten Mitglieder derselben gewesen sind, von jeher einen merkwürdigen Musikverein gebildet zu haben scheint. Hr. Iwan Müller lebt, so viel mir bekannt ist, ohne Anstellung. Suche ich jetzt das Verdienst jedes einzelnen dieser Künstler kennbar zu machen. Herr Czervenka besitzt einen sehr schönen Ton auf seinem Instrumente, vielleicht den schönsten, den ich je gehört habe (da ich bereits nahe an sieben Jahre entfernt aus Deutschland lebe, so sind mir freylich die jüngeren Oboisten gänzlich unbekannt), einen Ton, der eben so weit von schwächlicher unmännlicher Süsslichkeit, als von bizarrerzwungenem Ueberschreyen des Instruments entfernt ist. Der Ansatz des Künstlers ist von der grössten Gleichheit und Sicherheit in allen Lagen der Tonleiter, möchte aber, dünkt mich, im Allgemeinen etwas mehr intensivere (ich sage intensivere) Stärke und Gediegenheit gestatten. Hr. C. schleift in der grössten und angenehmsten Vollkommenheit die Tonleiter durch die halben Töne herauf und herunter; doch ist mir nicht bekannt, ob er sie auch im gleichen Maasse stakkiren kann. Seine mechanische Fertigkeit ist so, wie sie sich von einem Künstler von dieser Ausbildung erwarten lässt. Mit so seltenen Vorzügen ausgestattet, wurde Hr. Czervenka wahrscheinlich der erste Oboebläser der jetzigen Zeit seyn, wenn ihm nicht eine Eigenschaft abginge, die gleichsam den Schlussstein jedes musikalischen Künstlerthums ausmacht, nämlich die Kenntniss, Effect zu machen. Was ist aber der Effect? Das ist eben so leicht, in wenigen Worten zu fragen, als schwer, in wenigen Worten zu beantworten. Der Künstler mache es, wie die Natur: diese schafft Hitze und Kälte, lässt Licht und Finsterniss werden, und den Regenbogen in sieben Farben sich am Himmel spiegeln. Kälte ist verminderte Hitze, Finsterniss vermindertes Licht, und im Regenbogen entsteht die eine Farbe aus der Verminderung der andern. Das Vermindern schliesst aber, wie sich von selbst versteht, das Verstärken in sich, und somit besteht alles, was unsere Sinne afficirt, also der Effect, in Verminderung und Verstärkung der äusseren Eindrücke. Man dürfte also dem Künstler, um ihm Unterricht im Effecte zu ertheilen, nur die Lehre zu geben brauchen: vermindere und verstärkere die Töne. Würde er sich über den zu grossen Empirismus dieses Unterrichts beklagen, so könnte man nicht anders, als ihm rathen, der Natur die Kunst abzusehen, wie sie nicht auf einmal und unmittelbar Kälte auf Hitze, Nacht auf Tag und Violet auf Roth folgen lässt, sondern vielmehr alles durch stufenmässige Fortschreitung aus einander zu entwickeln weiss. Schiene dem Künstler auch diese Weisung immer nur den Ort anzudeuten, wo das Mittel zur Lösung der Schwierigkeit liegt, nicht aber, wie dies Mittel zu erringen ist, so würde man ihm ein für allemal und zwar in letzter Instanz die Pflicht auferlegen, Genie zu besitzen; denn ohne Genie ist kein Künstler denkbar. Um von dieser Abschweifung auf Hrn. Czervenka wieder zurückzukommen, so thut es mir leid, dass derselbe, aus Besorgniss der grossen Kosten, welche hier ein in einem Theater gegebenes Concert zu verursachen pflegt, den kleinen winzigen Foyer des Theaters Favart gewählt hatte. Daraus sind für ihn und das Publikum eine Menge Uebelstände erwachsen, deren bedeutendster jedoch ihn selbst getroffen hat: dies ist ein Verlust von einigen tausend Franken, welche Herr Czervenka hätte mehr einnehmen können, wenn die Hälfte des Publikums, wegen Ueberfüllung des Saals nicht vor der Thüre hätte wieder umkehren müssen. Die Zuhörer selbst wurden durch das Gedränge im Saale, besonders aber durch die Oeffnung der Thüren und der inneren Fenster, so wie durch die empfindliche Kälte, welche zu denselben eindrang, in eine so unbehagliche Stimmung versetzt, dass sie, wäre der Künstler nicht durch die Achtung vor seinem Talente vor einer solchen Ahnung desfalls geschützt gewesen, sich leicht hätten sehr missfällig verlauten lassen können. So viel von Hrn. Czervenka. Was Hrn. Maurer anbetrifft, der sich in einem der von der grossen Oper gegebenen *Concerts spirituels* hat

hören lassen, so unterscheidet sich dieser Geiger durch seine kunstvolle Bogenführung, so wie durch den daraus hervorgehenden markigen Ton von vielen Ausübern des nämlichen Instruments auf eine sehr vortheilhafte Weise: ich gestehe, dass die ersten Striche dieses Künstlers, als vollkommenster Gegensatz der Töne, die mein Ohr seit fünf bis sechs Jahren zu hören gewöhnt gewesen, eine sehr angenehme Wirkung auf mich gemacht haben. Hr. Maurer scheint eine grosse mechanische Geschicklichkeit und besondere Reinheit in Doppelgriffen zu besitzen, obgleich ich von letzteren nur durch ein paar Takte, welche in dem von ihm vorgetragenen Concerte vorkamen, urtheilen kann. Als Flecken im Talente dieses Künstlers, den ich überall nur ein einziges Mal gehört habe, ist mir in der jedesmaligen dritten (höhern) Note mehrer in derselben Figur wiederkehrender, aus vier Sechzehntheilen bestehender sogenannten Rutschpassagen eine stete Unreinheit hörbar geworden. Der Vortrag dieser Passagen, ihre ungebührlich häufige Wiederkehr, das Rutschen überhaupt und endlich die durchaus unangemessene Länge des Allegro's, besonders desjenigen Theils desselben, in welchem sich jene Passagen befinden, dies sind die alleinigen Ursachen gewesen, warum der Künstler, statt grossen und allgemeinen Beyfall zu erhalten, nicht vielmehr Enthusiasmus erregt hat. Das Publikum des italienischen Theaters zu Paris ist vielleicht das wahrste, gebildetste und am vollendetsten organisirte künstlerische Publikum der ganzen gebildeten Erde: es besteht aus lauter Individuen, sowohl einheimischen als fremden, welche nicht blosse frivole Neugierde oder Sucht nach Zerstreuung (denn dergleichen Subjecte, das heisst, die eingefleischten Franzosen, besuchen das italienische Theater nie), sondern Leidenschaft für die Musik in dies Theater führen. Erwägt man nun noch, dass dieses Publikum (die Fremden desselben im Auslande, und die Einheimischen in Paris) Gelegenheit gehabt hat, die vollendetsten Leistungen kennen zu lernen, die es in der musikalischen Welt gibt; so folgt daraus, dass eben dieses Publikum im unparteyischen Zustande unfehlbar seyn muss. Täuscht es sich, so geschieht es aus vorgefasster Meynung oder aus irgend einem mittelbaren Interesse. Wo aber, weder jene durch den Ruf, noch dieses durch freundschaftliche Bemühungen hat hervorgebracht werden können, da ist der Ausspruch dieses Publikums in erster und letzter Instanz. Daher ist mir auch das Parterre des italienischen Theaters von jeher ein nicht minder wichtiger Gegenstand des Studiums gewesen, als die Künstler, welche sich auf der Bühne desselben gezeigt haben. Dies Publikum nun, und nicht allein meine eigene Ueberzeugung, haben mich überzeugt, dass die angeführten Mängel in dem Vortrage und in dem Concerte des Hrn. Maurer (möge die Ausführlichkeit, mit welcher ich bey dieser Gelegenheit rede, eine Bürgschaft des uneigennützigen Interesses seyn, welches das Talent des Künstlers mir eingeflösst hat) in der Wahrheit existirten, weil sie im nämlichen Augenblicke, wo ich selbst deren Wirkung in mir selbst spürte, auch auf das Publikum ihren Einfluss ausübten. Was das sogenannte Rutschen anbetrifft, so sind freylich auch die französischen Geiger von dieser höchst tadelnswerthen Angewohnheit nicht frey, aber sie üben sie cum grano salis aus, das heisst, geleitet von jenem Schicklichkeitsgefühle, welches der Charaktorzug der französischen Kunstbildung ist und seyn muss, da die Franzosen, ihrer plastischen Kultur wegen, die unmittelbar umgebenden Formen stets im Augenmerke haben, der Deutsche aber im Hinstarren in die romantische Weite nie ein Ende in der Länge und Breite finden kann. So erklärt sich in gutem und im bösen Sinne die Beschränktheit der Franzosen und die Unendlichkeit der Deutschen. Das Rutschen bey den Franzosen wird aber nicht allein durch ihr Schicklichkeitsgefühl, sondern auch durch den intensiv-beschränkten Umfang ihres Tons gemildert. Will übrigens Hr. Maurer meinem Rathe Gehör geben, so enthalte er sich dieser Geschmacklosigkeit ganz und gar: die Singstimme rutscht zwar auch (und das dürfte der einzige übelverstandene Grund für jene Angewohnheit seyn); aber ihr ist das auf einem andern Wege, nämlich durch Entziehung des Odems, also mildernd möglich, dahingegen der Geiger beym Rutschen Finger und Bogen gerade schwerer als vorhin aufdrücken muss, um ohne Taktverrückung den erforderlichen Raum der Saite zu durchlaufen. Das bisher Gesagte mag als Urtheil über das Spiel des Hrn. Maurer im besondern gelten, in so fern sich letzteres in dem von ihm vorgetragenen Concerte kundgethan hat. Im Allgemeinen sind ich im Künstler Ungleichheit und eine gewisse Unerfahrenheit aufgefallen;

erstere zeigt sich, trotz der grossen Correctheit, die das Spiel desselben im Allgemeinen charakterisirt, im Mangel an kräftiger Haltung einzelner Theile, und letztere in der Unkunde, von den vorhandenen Mitteln in ihrem ganzen Umfange Notizen zu ziehen. So besitzt der Künstler z. B. ein vortreffliches Portamento im Cantabile, und wie schon oben gesagt, eine grosse Reinheit in den Doppelgriffen, und doch war von beyden nur wenig in dem von ihm gespielten Concerte vorhanden. Hr. M. ist noch jung, und somit bin ich im voraus überzeugt, dass Reflexion über sein Künstlerthum, deren Fähigkeit ich mit Vergnügen in ihm vorhanden gefunden habe, ihn über kurz oder lang aller bisher angeführten Mängel Herr zu werden, lehren wird. Was Hrn. Maurer als Componisten anbetrifft, so haben mir die beyden von ihm und von dem Hrn. Czervenka vorgetragenen Concerte freylich nicht übereinstimmend in Erfindung, aber doch ausgezeichnet durch Klarheit der Ideen und Reinheit des Satzes geschienen. Weniger hat mich die von demselben gesetzte Symphonie befriedigt, die im ersten *Concert spirituel* von dem Orchester der Oper aufgeführt worden ist, und welche eigentlich zu einer von Hrn. Maurer componirten Oper (der französische *Amant jaloux*) gehört. Statt der Ideen, an welchen dieses Stück fast gänzlichen Mangel leidet, findet man darin von Anfang bis zu Ende eine Allgemeinheit, die dem Zuhörer durchaus keinen Gegenstand der Aufmerksamkeit darbietet, folglich theilnahmlos lässt. Ueberdem leidet der ganze Charakter dieser Symphonie an einem gewissen Uebermaasse von Ecorte, der sich eben so wenig zu dem Inhalte des Stücks, für welchen sie geschrieben ist, als überhaupt zu einer Concertsymphonie passen möchte. So weit von Herrn Maurer. Wenn mich die beyden vorgenannten Künstler zu einer ungewöhnlichen Ansprüchlichkeit veranlasst haben, so kann ich über den dritten, den Hrn. Iwan Müller, desto kürzer seyn. Dieser Künstler, der, gleich Hrn. Maurer, in einem der *Concerts spirituels* gehört worden ist, besitzt eine gemachte Manier, in welcher er weder vor-, noch rückwärts schreiten wird, also wenn die Kritik, wo sie ihn zu finden hat. Der Charakter seines Spiels ist eine gewisse weise und besonnene Nüchternheit, die ihn verhindert, weder im Guten noch im Bösen Excesse zu begehen. Wie es Grenzvölker gibt, die etwas von Nachbaren zur Rechten und etwas von Nachbaren zur Linken, oder besser gesagt, eigentlich von beyden Nichts besitzen, weil im Gebiete der Geistigen etwas so gut, wie nichts ist, so steht auch Herr Iwan Müller zwischen den Deutschen und Franzosen wie ein Gesundpfahl mitten darin, ist aber kein Deutscher, weil er zu viel Verstand, und kein Franzose, weil er zu viel Gemüth besitzt. Kälte ist allerdings sein Ton, aber mehr für das Gehör, als für das Herz, nach Sinnlichkeit möchte den Künstler auch wohl gelüsten, aber dazu ist seine ganze Individualität zu massiv. Summa Summarum: das materielle Künstlerthum des Mannes liegt vollendet da, aber der lebendige Hauch des Geistes ist ihm nicht eingehaucht worden. Hr. Iwan Müller wird, höre ich, auch ein eigenes Concert geben. Er soll mich freuen, wenn ich auf diesem Wege erfreulichere Resultate seines Talents zu berichten haben werde.

Grosser Jubel unter den hiesigen Musikverständigen! Eine harmonische Erfindung ist gemacht worden, von der sich die Bache, die Marpurge, die Kirnberger u. s. w. wohl nie hatten etwas träumen lassen. Die Herren Garcia und Pellegrini haben einen Quart-Teller geschlagen. Wer es nicht glauben will — nun, der hätte selbst ins erste *Concert spirituel* kommen und mit eignen Ohren das neue Wunder vernehmen sollen. Um das harmonische Factum gehührender-maassen auf die Nachwelt zu bringen, will ich es hier mit diplomatischer Treue zu Protocoll nehmen. Es hat sich folgendergestalt zugetragen:

Ein Knecht, der des Herrn Willen weiss (oder doch wissen sollte, welches auf eins herauskommt) und doch nicht thut, ist bekanntlich doppelter Streiche würdig. Aber glücklicherweise kann niemand zweyerley Todes sterben. Folglich durfte man Hrn. Garcia (was Hrn. Pellegrini anbetrifft, so ist dieser, obgleich er der Stehler und Herr Garcia blos der Hehler gewesen, wegen absoluter Unkunde des begangenen Verbrechens zu absolviren), man sey denn, er wurde von der so eben an ihm, in der Person seiner Oper *Il Fazzoletto*, vollzogenen Capitalstrafe wieder ins Leben zurückkommen wollen, folglich durfte man Hrn. Garcia, sage ich, Gnade für Recht angedeihen

lassen, und ihn nur einfach am Leben strafen wollen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte — — von Just Amad. Lecorf. Leipzig, bey Peters. (Pr. 20 Gr.)

Der Verf. scheint ein Mann von Einsicht und Bildung im Allgemeinen, von Talent für Musik, und von nicht gewöhnlicher Kenntniss dieser Kunst. Das Erste gehet zunächst hervor aus der Art, wie er die sämmtlichen Gedichte in Hinsicht auf Ausdruck gefasst, und wie er sie denn auch in Hinsicht auf Declamation, Accentuation, Rhythmik u. s. w. behandelt hat; das Zweyte — zunächst aus seinen Erfindungen, die gut, zum Zweck passend, und auch nicht ohne Eigenthümlichkeit sind; das Dritte — aus der Art, wie er den (meist sehr einfachen) Gesang gegen die (bedeutende und sehr gewählte) Harmonie gestellt, und wie er diese auf mancherley gar nicht gewöhnliche Art auszuführen gewusst hat. Im Letzten mag ihm Spohr, in seinen neuern Liedern mit Klavier, zunächst als Muster vorgeschwebt haben. Damit könnte diese Anzeige abgebrochen werden. Weil aber ein Recensent Tadel so wenig, als Lob verschweigen soll, und durch jenen erst dies, als unparteyisch, am besten beglaubigen kann: so sey für jeden dieser Punkte noch etwas angemerket. Was den ersten betrifft: das letzte Lied wird durch das figurirte Accompagnement, wenn gleich dies leicht ist, doch zu schwer; (nicht der Ausführung, sondern dem Gewicht nach:) blos in Akkorden, und auch der kleine Zwischenspiel nach der ersten Textzeile weggelassen, findet ee der Rec. weit angemessener; in der Declamation hätte Manches noch genauer genommen werden können, z. B. die ganz enge Verbindung der zwey letzten Strophen von Göthe's Fischer wieder u. s. w. War den zweyten der obigen Punkte anlangt: so künstelt doch wohl der Verf. hin und wieder zu sehr. Z. B. im Nachspiel S. 3. ist die Einfachheit, und das wahrscheinlich durch Künsteln, bis zur Leere herabgebracht. Die Wiederkehr bey den andern Strophen, wo eine dritte Stimme hinzugesetzt ist, zeigt diese Absichtlichkeit. Und wollte der Verf. bey dieser Wiederkehr steigern, und amplificirte darum die Stelle das erstemal allzusehr: so durfte er ja bey den Wiederholungen nur eine gute vierte, wie hier die dritte Stimme, hinzusetzen. Der Satz wurde durch einen guten Tenor, wie der Rec. ihn dem Verf. nicht erst nachzuweisen braucht, ohnehin gewonnen haben. Die Beendigung des ganzen Stücks, S. 7, in dem eigenen, befremdlichen Schluss durch das Pianoforte allein, ist doch wohl auch etwas Erkünsteltes; mag nun der Verf. damit die Frage, womit das Gedicht schliesst, gewissermassen hat beantworten wollen, (wozu der *Lieder*-Componist aber nicht berechtigt war,) oder mag dieser Schluss nur überhaupt eine Art von ausdrucksvollem, seltsamen Excurse seyn sollen. Gegen den dritten jener Punkte findet zugleich statt, was oben von dem letzten Liede erwähnet worden ist.

Der unterrichtete Leser sieht, dass diese Gegenbemerkungen nur Einzelnheiten betreffen, und meistens nur solche, die neun Zehntheilen der Liedersänger ziemlich gleichgültig sind: sie werden daher, und sollen auch, der Empfehlung dieses Werkchens keinerwegs Eintrag thun. Dem empfehlen darf man es; und am meisten die Lieder, Seite 13 folgg., S. 16 folg. und S. 18.

Kurze Anzeige.

1. *Abendröthe, von F. de la Motte-Fouqué — —* (Pr. 6 Gr.) und
2. *Der alte Rittersmann, Ballade, in Musik ges. für eine Singstimme mit Begleit. von Gitarre oder Pianoforte von Gottfried Weber.* Leipzig, b. Peters. (Pr. 4 Gr.)

Zwey angenehme Gedichte, beyde passend, was den Ausdruck anlangt, zuvor aber, das erste etwas gedehnt, monoton und gewöhnlich, das zweyte, interessanter und ungewöhnlicher in Musik gesetzt; beyde für den Sänger und Begleiter leicht auszuführen, beyde, wie die Figuren zeigen, zunächst für Begleitung der Guitarre.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. **No. 23.** 1820.

Ueber den musikalischen Feyer des katholischen Gottesdienstes etc.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stücke.)

Es fragt sich nun zunächst, welche Art der Musik ist die feyerlichste, d. i. eine solche, welche dem erhebenden Charakter entspricht, der die Feste der ersten Klasse, z. B. das der Geburt des Welterlösers, der Gloria der Auferstehung, der heilbringenden Sendung des göttlichen Lichtes auf dem der geistigen Erhebung bedürftigen Menschengeschlechte u. s. w. auszeichnet, ohne der hohen Einfachheit und Würde entgegen zu seyn, welche die Kirche fordert, deren Zweck kein anderer seyn kann, als der, alle gläubigen Herzen im Geiste der Andacht zu versammeln, und sie mit den tiefsten Gefühlen erhebender Gottesverehrung zu erfüllen. Der Verf. — der schon so oft die Wirkung erfuhr, welche zahlreich besetzte Chöre von 50 bis 100 Personen ohne alle Begleitung dann hervorbringen, wenn sie mit gehörigem Tragen der Stimme, in einem Ergusse der sanftvollen Anregung, mit gemeinsamen oder doch wohl berechnetem Wachsen und Abnehmen u. s. w. kurz, mit jener Vollkommenheit ausgeführt werden, welche hier in einem vorzüglichen Grade zu erreichen, wo nur eines geistvollen Chorführers, und des reinen unermüdeten Willens der Ausführenden bedarf — kennt nichts Feyerlicheres, welches zugleich der heiligen Würde der Kirche gemässer wäre, als eine von starken Chören, ohne alle Begleitung, auf die obenbeschriebene Weise ausgeführte Musik. Die Orgel könnte die Ein- und Ausleitung und passende Zwischenspiele übernehmen. Keine andere Art von Musik dringt so tief in das Gemüth, kann hat sich einer so herrlichen, bleibenden Wirkung zu erfreuen. Man fühlt es hier so recht, wie alle Instrumentalmusik nur Nachahmung, Copie ist. Auch ist keine andere Art der Musik der Form wahrer Gottesverehrung so gemäss, die nur allein in einem stillen Heiligthum thront. Zugleich ist der üppigen Ueberladung, in welche die Instrumentalmusik ohnehin so leicht und gern ausschweifet, ein starker Damm entgegengesetzt, die Kirchenmusik bleibt reiner, vor dem fremdartigen und störenden Schmuck vieler Passagen, Coloraturen, Manieren und Figuren gesichert — welche ihr Dasyn so oft dem üppigen Drange schwelgerischer Gefühle, und nicht der überfliessenden Fülle tiefer und reicher Lebensglut verdanken und — was denn der grösste Vortheil seyn möchte — ein Heer unheiliger Tonsetzer verstummt auf einmal. Denn, wem nicht eine volle Lebensquelle fliesst, welche sich in einem heiligen, reinen Gemüthe auf ihre Bahn gruh, der wird hier nichts leisten, und, versucht er es, hier erst die Armuth seines Innern fühlen. Aber der geistvolle Künstler, welche herrliche Werke wird er schaffen! wie wird er die Eigenheit einer jeden Stimmenart, wie die wahren Gestaltungsmittel des Innern in der verschiedenen Bildung und dem Tragen der Töne, wie wird er die vortrefflichen und sichern Wirkungen benutzen, welche ihm sein Genius — hier so recht auf seinem Felde einheimisch, aus welchem ihm der Schöpferruf und seine himmlische Kraft kam — aus dem unerschöpflichen Reiche der Rhythmik, Harmonik und Melodik zuflustert! Was kann er hier durch meisterhaftes Behandeln seines Textes ausrichten, der, durch Instrumentalgetöse nicht verdeckt, so ganz zum Herzen dringen, die ungetheilte Seelenkraft des entzückten Hörers in Anspruch nehmen, und dieselbe, dem höheren Zwecke gemäss, bewegen und erheben kann! Doch dieses schöne Bild würdiger Gottesfeyer kann nur selten in die Wirklichkeit treten. Sind sie, selbst bey der päpstlichen

Digitized by Google

Kapelle, so stark besetzte Chöre nur bey den feyerlichsten Gelegenheiten zu hören. Und was würde dies für einen Kirchenfond erfordern, um so zahlreiche Chöre, mit guten, reinen Stimmen besetzt, auf die oben beschriebene Weise immer stärken, somit förmlich unterhalten zu können! Wie selten sind selbst Fürsten, welche, — abgesehen von dem Zwecke ihres Vergnügens — der Gottesverehrung, der würdigen Feyer des Königes aller Könige ein so grosses und reines Opfer bringen! — Wie traurig macht uns hier ein Blick in die alte Geschichte, wo die Religion die erste Angelegenheit des Staates war, als solche behandelt und unterstutzt wurde! Und war nicht das goldene Zeitalter jedes Volkes die blühende Periode des Religionskultus, in welcher sich an dieser göttlichen Sonne des Lebens die genialo Flamme entzündete, welche die Geister von höherer Weihe entflammte, die Geheimnisse der Menschenverklärung in Bild und Wort auf die mannigfaltigste Weise der aufregenden Anschauung zu verkünden? — Doch wir wollten je Vorschläge hören, dem Zeitbedürfnisse und den so beschränkten Verhältnissen unserer Kirchen gemäss. Hinweg also mit dem reizenden Bilde entschwundener Vorzeit, versetzen wir uns in eine unserer gewöhnlichen Kirchen, wo die Schwäche des Chorgesanges — und welches Chorgesanges oft! — durch die Begleitung mit der Orgel in vollen Tönen der stärksten Register verdeckt oder gehoben werden soll. Dass hier an kein reiches ausdrucksvolles Gestalten der Gefühle, wie es oben bemerkt wurde, zu denken sey, leuchtet schon für sich ein. Ueberhaupt möchte sich die Orgel, als einzig begleitendes Instrument, zur würdigen Begehung der höchsten Feste durch die Kraft der markigen Tonkunst, nicht ganz eignen. Stark gespielt, übertönet sie den Gesang und zwinget die Sänger oft zu widerlichem Schreyen; leise und zart behandelt, kann sie dem Ganzen die gehörig erhebende Kraft nicht verleihen. Selbst Vogler, der grosse Meister auf diesem Instrumente, besonders stark in der Kunst, die verschiedene Registermischung zur Erzeugung der mannigfaltigsten Effekte benutzen zu können, ermüdete in einer Probe, zu welcher er den Verfasser gütigst eingeladen hatte, um den grossen Reichthum von Wirkungen zu zeigen, welche sich auf diesem Instrumente auf die erwähnte Weise erzielen lassen. Ist nun das Erste selten ausführbar, das Zweyte nicht genügend, so bleibt nichts übrig, als zur Begleitung durch Instrumentalmusik seine Zuflucht zu nehmen. Haben wir je doch, aus der ältern so wie der neuern Zeit, der Effekte, welche durch die verschiedenen Instrumente in jeder Art der Gefühlsanregung hervorgebracht werden können, so viele und so mannigfaltige in den vielen Messen, Oratorien, Cantaten, Offertorien, Psalmen u. s. w. kennen gelernt, dass eine gehörige Anwendung derselben dem nicht schwer fallen wird, welcher, heiligen und kindlichen Gemüthes, durch höhern Drang begeistert, seine Ideen schafft, und das hohe Bild im Innern trägt, welchem er durch die äusseren Darstellungsmittel sprechende Formen der Erscheinung geben soll. Ja, bey geschickter Anwendung könnten, in Hinsicht des Instrumentensatzes, selbst alle anderen Werke, Symphonieen, Quartette, Ouvertüren u. s. w. dazu dienen, sich mit effektvollen Formen zu bereichern. Vorherrschen muss nothwendiger Weise der Gesang, und bey diesem der Chor in jeder passenden Form der Gestaltung, denn dadurch bekömmt das Ganze einen feyerlichen, grossen Charakter. Dieser bestimmt auch die Art der Begleitung, die Wahl der Instrumente, und die Weise ihrer Anwendung zur einzelnen, so wie zur Gesammtwirkung. Dass man, bey der Wahl der auszuführenden Tonstücke, in dieser Hinsicht besonders auf die Grösse der Kirche zu sehen habe, möchte wohl zu erinnern unnöthig seyn, wenn nicht die täglichen Missgriffe dazu aufforderten. Wie können z. B Musikstücke, worin in der Begleitung — oft sogar in den Singstimmen — geschwinde Passagen, Coloraturen und andere kleine Figuren vorkommen, in einer grossen Kirche eine gute Wirkung erzeugen? — Was würde man von dem Maler sagen, welcher, in gleichem Falle, statt sein Werk durch grosse Massen von Licht und Schatten, einfache wirkungsvolle Farbengebung u. s. w. herausnehmen und imposant zu machen, wie es Gemälde im grossen Styl erfordern, sich in das Spiel kleiner zerstreuter Lichtpartien verirren, und so die Hauptwirkung seines Kunstwerks zerstören würde? Würde dieser nur einige Kenntniss vom Charakter des Erhabenen und seiner Erscheinungsform verrathen? — Das Wichtigste aber bey solchen Tonstücken ist das Feste, Bestimmte und Grosse in der musikalischen Zeichnung, vermöge welcher alle Theile,

Digitized by Google

besonders die Hauptpartien in voller Kraft und lebendigen Umrissen heraustreten. So wie die plastische Kunst der Neueren, im allgemeinen, der antiken in Hinsicht einer festen Zeichnung nachsteht, so ist es — mit geringer Ausnahme — mit der Kirchenmusik der Neueren im Verhältnisse zu jener der älteren Zeit. Wie selten trifft man jene Bestimmtheit, jene erschöpfende Wahrheit in der Behandlung, und im Auffassen des tiefen Geistes an, welcher in dem kirchlichen Texte liegt, und der so ganz dazu geeignet ist, ein mit dem Wesen und der hohen Bedeutung des Kultus vertrautes, und durch heiligen Drang bewegtes Gemüth zum höchsten Aufschwunge zu erheben, und die Fülle der tiefsten Begeisterung im seelenvollsten Zuge der sprechendsten Umrisse zu ergiessen! Mit williger und voller Anerkennung des Guten möchte der Verf. so gerne den deckenden Schleyer über die vielen schlechten Tonwerke werfen, welche heut zu Tage in so vielen Kirchen wiedertönen, und die, bey der Gemeinheit der ganzen Anlage, und Durchführung der leeren, nichtssagenden Melodie der über den Gesang vorherrschenden Instrumentalpartie, den abgedroschenen Harmoniegängen, dem Streben nach geistesloser Effecte u. s. w. vielmehr dazu führen, die Kirchenmusik zu entweihen, den Sinn für das Heilige zu entwürdigen, und zum Gemeinen herab zu ziehen. So weit sind wir, und zwar an vielen, sehr vielen Orten gekommen, dass wir, selbst an den höchsten Festen, hier und da eine Kirchenmusik hören, gegen welche die Tanzmusik in den gewöhnlichen Wirthshäusern, ihrem Zwecke nach, als ganz vortrefflich erscheint. Wohin aber wird, wohin muss dieses endlich führen? — Sollte man glauben, dass die Vorsteher nur einen Begriff von den höchsten Bedürfnissen der Menschheit, von der Art und der Nothwendigkeit der Erhebung derselben, und dem so wichtigen Einflusse einer würdigen religiösen Feyer hierauf hätten? — Einfach und gross sey daher die Haltung in jenen Tonstücken, welche zur Feyer der höchsten Feste dienen sollen, nicht auf das reiche Formenspiel in den Saiteninstrumenten, sondern auf eine bedeutungsvolle, charakteristische Darstellung des Textes durch die Gesangstimmen berechnet, welcher nur die Instrumentalmusik zur Unterstützung, geistvollen Abwechslung und zum Herausheben besonderer würdiger Effecte dienen soll. So setzten die Alten. Daher sie oft ihre Violinen im unisono spielen liessen, sich gern der Blechinstrumente, besonders der Posaunen bedienten, denn durch diese, so wie den langen, gehaltenen und festgetragenen Ton der Singstimmen füllet sich die Kirche, und einfache, würdige, heilige Gefühle erweitern und erheben das Herz der andächtigen Gemeinde. Daher setzten sie in der Regel ihre Trompeten als Clarin, weil ihrem Gefühle der wilde Schlachtlärm — wie er es oft in den neueren Compositionen anzutreffen ist, bey welchem auch hier und da der Pauker die analoge Rolle des Tambours übernimmt — zuwider war, und sie ihre Hauptwirkung nicht in äusseren Effecten — wozu gewöhnliche Talente bey einem leeren Inneren ihre Zuflucht nehmen müssen — sondern hauptsächlich in einem Gesange finden, welcher, aus einem Gottesfüllten Gemüthe fliessend, mit unwiderstehlicher Gewalt in das geweihte Herz drang, und dort die wundervolleste Erregung erzeugen musste *).

*) Man würde den Verf. allerdings sehr missdeuten, wenn man glauben wollte, dass er hier irgend eine persönliche Beziehung im Sinne habe, oder gegen die Instrumentaleffecte in der Kirchenmusik überhaupt spreche. Persönliche Anzüglichkeiten in öffentlichen Schriften, die allein dem heiligen Werke der Erforschung und Enthüllung der Wahrheit geweiht seyn sollten, entehren nur ihre Urheber, und verdienen die tiefste Verachtung. Aber die Liebe für diese heilige Sache einer würdigen Gottesfeyer, die öftere Beobachtung, wie die Menschen bey solchen lärmenden und den äusseren Sinn so sehr anregenden Scenen mit Gewalt aus den tiefsten Gefühlen der Andacht gerissen, und im innigsten Ergusse des frommen Herzens gestört werden, nöthigte ihm diese Bemerkungen ab. Wem nicht der Genius, im Uebermasse des tiefsten und reichsten Gefühlsanregung, den Instrumentaleffect als Strahlenpunkt seiner inneren Glut eingeht, so dass dadurch erst seine geistige Anschauung zur vollen Erscheinung kömmt, der halte sich an den einfachen Gesang, und eine gleiche Begleitung. Es mag der Eigenthum der kräftigen Geister seyn, sich in neuen Formen zu versuchen, diese aber zur höchstbezeichnenden Wahrheit zu erheben, ohne dem Geist der eignen Kunstgattung zu widersprechen, ist um den Genius vorbehalten, jenen Geistern, deren Erscheinung so selten ist. So hat J. Haydn die Pauke in seiner bekannten Messe: Tempore belli überschrieben, in dem Agnus Dei dona pacem vortrefflich angewendet. Man lasse aber die Pauke öfter spielen, man nehme die Form des beklemmten flehenden Herzens weg, welches sich durch den einfachen mit Pausen untermischten begleitenden Gesang der Saiteninstrumente so wahr ausspricht, und die ganze Stelle ist miss-

Digitized by Google

Da der höchsten Feste im Jahre nur wenige sind, so könnte man leicht Tonstücke finden, welche, in dem oben bezeichneten Geiste gearbeitet, der Würde dieser Religionsfeyer entsprächen. Wie viele vortreffliche Werke haben wir nur allein der neueren Zeit zu danken, ohne der älteren zu gedenken? — Diese könnte man auch genau einstudiren, durch häufige und fleissige Proben die Ausführenden mit dem Geiste dieser Werke beseelen, und sie so mit dem tiefern Sinn der Kunst, und der Art vertraut machen, diesen aus den Tonzeichen zur lebensvollen Erscheinung zu bringen. So werden die Ausführenden, so wird diese heilige Sache gewinnen. Dass dieses der Fall bey allen Tonstücken seyn müsse, welche bey einem solchen Religionskultus nur immer vorkommen können, ist für sich einleuchtend, weswegen der Verf. sich auch nicht in die Zergliederung und Aufzählung dieser mannigfaltigen Formen einlässt. Ohnehin wird später, bey den Festen der zweyten Klasse, gezeigt werden, wie alle einzelnen Theile einer Gottesfeyer in eine Verbindung und Aufeinanderfolge zu setzen seyen, welche den Charakter wahrer Kunstgestaltung ausspreche, und die diesem entsprechende Wirkung auf das Gemüth erzeuge. Der Verf. geht daher zugleich zur Aufzählung einiger Störungen über, welche bey dieser Art der Feyer — durch Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik, welche man auch mit dem Ausdrucke Figuralmusik zu bezeichnen pflegt — häufig Statt finden, und welche dem wahren Zweck der Kirchenmusik zu sehr entgegen sind. Diese werden veranlasst durch die in vielen Kirchen gebräuchlichen Symphonieen, die Art der Responsionen und durch das Fortmusiciren unter dem Theile der Messe, die *Wandlung* genannt. — Was die Symphonieen betrifft, welche gewöhnlich bey dem sogenannten *Graduale*, zwischen der Epistel und dem Evangelium, auch hier und da, vorzüglich in den Landkirchen, nach dem *Dona nobis* aufgeführt werden, so sind sie in der Regel im galanten Style geschrieben, eben deshalb der ernsten heiligen Feyer gar nicht angemessen, und in keinem Falle von jener Wirkung für die Erbauung, welche aus guten Gesangstücken hervorgeht. Dafür aber hat, nebst andern Tonsetzern, der treffliche Michael Haydn gesorgt, indem er den kirchlichen Text auf alle Feste des ganzen Jahres in Musik setzte. Da diese Stücke von ihm einen reinkirchlichen Styl haben, und ein Herz aussprechen, welches, durch wahre religiöse Begeisterung gehoben, seine Gefühle der Anbetung und Verehrung, so wie das kindlichen Vertrauens in den unschuldvollesten Tönen aushaucht, so möchte diese fassliche Compositionsform zugleich denen als Muster dienen können, welche, im Stande, dergleichen Stücke selbst zu verfertigen, nur eine würdige Form als Vorbild wünschen. Sie ist daher in der Beylage III. A. gegeben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate März 1820, von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung.) Endlich hat das Theater Feydeau einen Fund gethan, der ihm wirklich wie im Traume vor die Füsse geworfen zu seyn scheint, so wenig hat die Administration selbst Arges daraus gehabt. Es ist *La Bergère Chatelaine*, Oper in drey Aufzügen von Auber, demselben Componisten, dessen einactige Oper: *Le Testament et les Billets doux*, ich zu seiner Zeit mit Lobe erwähnt habe. Der Inhalt der *Schäferin und das Burgfräulein in einer Person* ist kürzlich folgender: Die Gemahlin eines Ritters ist von diesem bey seinem Aufbruche nach Palästina der Obhut seines Bruders anvertraut worden. Letzter, eine Art Golo, hat seiner Schwägerin alle Schmach angethan, ja ihr sogar, wie dem Erben, dem sie im Begriffe steht, das Leben zu geben, nach dem Leben getrachtet. Während er zur Fehde mit einem benachbarten Ritter ausgezogen ist, gebiert sie eine Tochter: diese wird auf der Stelle einer treuen Bäuerin,

---

lungen; denn sie zerstreut das Gemüth, anstatt dasselbe im Begusse flehender Bitte zu erwärmen, dass es sich voll Zerknirschung und Inbrunst vor dem Angesichte des begnadigenden Gottes in Demuth niederwerfe. Und wie innig, wie ergreifend ist die Melodie der Singstimmen! Solche Effecte sind es, welche der Verf. aus den vielen Wirkungen in den andern Instrumentalstücken ausgewählt, und auf eine gleiche Weise abgewandt wünscht. Erhebung in den reinsten Gefühlen inniger Gottbeseligung ist der Zweck der Kirchenmusik, was alle Gemeinheit und Oberflächlichkeit in jeder Hinsicht, so wie alle Zerstreuung ausschliesst.

d. Verf.

die im Dienste der Burgfrau gestanden, zur heimlichen Erziehung übergeben, und der heimkehrende Schwager überredet, das Kind sey gleich nach der Geburt gestorben. Die Burgfrau unterliegt dem Grame, sich von ihrem Kinde getrennt zu sehen; und da nun auch aus Palästina die Nachricht von dem Tode ihres Gemahls eingeht, so befindet sich der Schwager im alleinigen Besitze der hinterlassenen Güter desselben. Das Fräulein als Tochter der besagten Bäuerin in einem benachbarten Dorfe erzogen, ist unterdess nebenbey ein Jahr alt geworden; der Besitzer desselben, ein junger liebenswerdiger Rittersmann, hat die Reize der vermeinten Schäferin nicht ohne Rührung gesehen; es steht auf dem Punkte, ungeachtet der Ungleichheit des beyderseitigen Standes, sie zu seiner Gemahlin zu machen. Während dem kehrt der Herzog von Bretagne, der Schutz- und Bannerherr aller in der Runde hausenden Buschenitzer, aus dem gelobten Lande in die Heimath zurück. Nun entdeckt die Bäuerin den wahren Stand ihrer vermeinten Tochter. Letztere heirathet den jungen Ritter, nachdem dieser, da ihn der Herzog, um seine Liebe auf die Probe zu stellen, zum Scheine mit einer reichen Edelfrau verheirathen will, seiner Geliebten, die er immer noch für eine Bäuerin hält, den Vorschlag gethan hat, sie heimlich zu heirathen und mit ihr in ein fremdes Land zu ziehen. Dies der Inhalt der Oper. Er schmeckt, wie meine Leser sehen, ein wenig stark nach jenen unsinnig erfundenen Ritterromanen, an welchen wir alle in unserer Jugend so grossen Wohlgefallen gefunden haben, und durfte deshalb einem erwachsenen Publicum wenig Interesse gewähren. Aber es sind mehre Details in dem Stücke, die Ergötzlichkeit gewähren. Dazu gehört vornämlich ein dummer Bauerbursche, wie jedermann weiss, die obligate Person in einer ländlichen Oper; ein Amtmann, dem die Liebe seines Ritters zu der vermeinten Schäferin, die er hintertrieben zu müssen glaubt, alle Hände voll zu thun gibt und endlich eine junge eifersüchtige Bäuerin, die den besagten Burschen liebt, der aber seinerseits die Schäferin liebt. Letztere Rolle wird von Dem. Palar auf eine so originelle Weise gespielt und so allerliebst gesungen, dass sie zur beyfälligen Aufnahme des Stücks nicht wenig beygetragen hat. Was die Musik anbetrifft, so zeichnet sich diese wirklich durch eine nicht bizarre, sondern klare und sehr verständliche Originalität aus. Es sind fünf oder sechs Nummern darin, welche mir bey jeder Vorstellung ein grosses Vergnügen gemacht haben und auf welche ich mich stets im voraus gefreut habe. Alle übrigen Stücke sind, obgleich nicht alle von demselben Werthe, mehr oder weniger gelungen und keine darunter, welches mir ganz werthlos geschienen hätte. Da die Partitur nächstens im Stiche erscheinen wird, so will ich die Oper allen deutschen Theatern, die einmal heimischen Talenten keine Gelegenheit zu Ausbildung ihrer Talente geben wollen, mit gutem Gewissen zur Aufführung angerathen haben. Sollte ich demnächst erfahren, dass wirklich eine oder die andere deutsche Bühne mit dem Einstudiren derselben beschäftigt wäre, so gebe ich wohl in einem zweyten Artikel über die scenarische Ausführung der Oper, über den Charakter des Spiels, so wie über die ausgezeichnetsten Stücke der Musik, eine ausführlichere Anzeige.

Merkwürdige Musiker haben das mit grossen Helden gemein, dass sie nicht in der Nähe gesehen seyn wollen; das Rastral führt eben so gut zur Einseitigkeit, wie der Pollesch. In der That ist es interessant (alles langweilige ist zum ersten Male ärgerlich, also interessant), wie so ein berühmter Componist, der von allen Zungen gesungen und oft auch besungen wird, von nichts zu reden weiss, als von dem, was alle Menschen auswendig wissen, nämlich von seinen eignen Werken. Seit ich diese Erfahrung gemacht habe, bin ich auf einen modum procedendi verfallen, der mir bis dato vollkommen Genüge geleistet hat. Ich sehe mir die Leute von ferne an, und dann scheinen mir ihre Gesichter Farbenclaviere, in denen die Töne ihrer Compositionen nicht hörbar, sondern sichtbar erklingen, die Individuen verschwinden und, wie das auch im Moralischen so seyn sollte, die Weeke treten an ihre Stelle. Um aber diesen Modum mit Erfolg anwenden zu können, muss man die Herren von Angesicht kennen, um sie an öffentlichen Oertern, wie zum Beyspiele im Schauspielhause, aufzusuchen. Einen berühmten Mann in Paris der äusseren Person nach kennen zu lernen, fällt fast eben so schwer, als seine wahre innere Bekanntschaft zu machen; denn es ist hier eine allgemeine Maxime, sich zu verläugnen. Folglich bleibt Fremden, die nicht jahrelang in Paris verweilen können, um viel-

leicht bey Gelegenheit sich einmal die interessante Frage: Mes ouvrages se jouent-ils souvent chez vous, Monsieur? von diesem oder jenem renommirten Componisten vorlegen zu lassen, kein anderer Weg übrig, als die Bekanntschaft desselben perspectivisch zu machen. Um die Perspective ist es eine herrliche Sache, wie jedermann weiss: ein ganz gewöhnlicher Gegenstand, in der Nähe gesehen, eine blosse Skizze, oft sogar eine vollendete Fratze, wird in der Entfernung zum Kunstwerke! Ich will dazu beytragen, dass Fremde, die nach Paris kommen, die merkwürdigsten Componisten daselbst von ferne beschauen können, ohne irgend jemand deshalb zur Hülfe zu nehmen zu brauchen, als ihre eigenen Augen. Dazu wird hinreichend seyn, dass ich die Stelle kenntlich zeige, auf welche sie sich im Schauspielhause zu setzen pflegen. Beginne ich auf der Stelle damit. Ihr geht, meine Freunde, vorzugsweise ins Theatre Feydeau, wie ich merke, und daran thut ihr wohl, wenn ihr es mit dem genre de musique nicht eben sehr genau nehmt. Dies Theater hat wirklich den Vorzug vor den zwey andern Operntheatern, dass in ihm eine gewisse formelle Regelmässigkeit, eine Art materieller Classicität den Verstand ansieht, während die grosse Oper wie am Riese, dessen Dimensionen blos die Neugierde in Anspruch nehmen, den Schönheitssinn dagegen ganz theilnahmlos lassen, nur eigentlich die grossen Kinder für einen Augenblick anlockt, und das italienische Theater seine herrlichen Schätze zu rohen, bizarren Geschmacklosigkeiten verpfuscht. Also, ihr befindet euch im Theater Feydeau, und somit sollt ihr gleich in diesem Augenblicke die älteste musikalische Bekanntschaft persönlich machen. Seht da nach dem Balcon (die erste Gallerie, die rund unter den ersten Ranglogen herumläuft) zu eurer linken Hand hinauf und bemerkt das kleine, freundliche Mannchen, dessen gepudertes, altfränkisch frisirtes, greises Haupt von der Last der Jahre zu Boden gedrückt, aber von einem, wie es scheint, unauslöschbaren Feuer gewissermassen auf eine gewaltsame Weise emporgehalten wird. Es ist der alte, ehrwürdige Gossec, wenn ich nicht irre, der älteste aller lebenden französischen Componisten. Er sitzt alle Abende auf derselben Stelle, nämlich auf der letzten des Balcons, unmittelbar am Theaterpfeiler. Sein Haupt ist, wie schon gesagt, zur Erde gebeugt, aber seine Augen blitzen, wie funkelnde Sterne unter den Wolken hervor, durch die dicken greisen Augenbraunen, man weiss nicht recht, ob links nach dem Theater, oder rechts nach der bildschönen Dame, die Frau seines Schülers ***1, die dem Greise mit kindlicher Liebe zugethan zu seyn scheint. Gossec ist 1733 geboren, also jetzt 87 Jahre alt. Die Chöre zur *Athalie* sind die einzige Composition, welche sich von ihm auf dem Theater erhalten hat.

Da sich endlich auch der Violoncellist Lamarre in einem der *Concerts spirituels* hat hören lassen, so ist es mir nun möglich, über die drey berühmtesten Virtuosen auf diesem Instrumente, welche Frankreich besitzt, ein Urtheil zu fällen. Dies lautet also: das bekannte französische Sprichwort, *Qui peut le plus, peut le moins*, ist auf diese Künstler nicht anzuwenden, denn wohl machen sie drey, aber nicht einen, nämlich den jungern Bohrer nicht.

Im ersten *Concert spirituel* ist ein *Agnus* von Mozart aus *F* dur, ohne Solostimmen, blos vom Chore gesungen, aufgeführt worden. Die Simplicität dieser vortrefflichen Composition hat die einzige Sensation hervorgebracht. Während der Ausführung blähete sich ein weltbekannter Componist auf dem Balcon in recht genugsamer Zufriedenheit und schien zum Publikum zu sagen: Ancho so pittore. Dies veranlasste mich, dem Componisten meinerseits freylich nicht in der ausströmenden Sprache seines Vaterlandes, sondern in der etwas derberen des meinigen, den bekannten Refrain aus dem *rothen Kappchen* von Dittersdorf zuzurufen: „Das nehm' Er sich zur Lehre und u. s. w."

Endlich wird auch Herr Boyeldieu wieder etwas von sich hören lassen, das Theatre Feydeau bindigt schon mit mehren Wochen eine zweyaktige Oper von ihm an: *Les Voitures versées*. Ich wünsche nicht allein, sondern ich hoffe auch, dass dieser Titel im umgekehrten Sinne zur Vorbedeutung dienen, und dass diese umgeworfenen Wägen den umgestürzten Sonnenwagen des französischen musikalischen *Phaeton*, in welchem sich derselbe mit dem *rothen Kappchen* befindet, zu hoch verstiegen hatte, wieder aufrichten werden. Möge der Componist fortan auf der Erde bleiben, das heisst, in den Salons, auch mit unter aufs Land, das heisst, aufs platte gehen: da ist seine wahre Heimath. Denn in dem

romantisch-phantastischen Flitterstaate der Tausend und Einen Nacht, sey er auch dem besten französischen Schneider unter die Scheere gefallen, sieht doch ein so verständiger Mann, wie Hr. Boyeldieu, recht närrisch aus.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Rio-Janeiro, im Februar. Mit der Gesundheit unseres würdigen Neukomm geht es jetzt wieder besser. Von der königl. Kapelle ist kürzlich das Mozart'sche *Requiem* mit sehr glücklichem Erfolg gegeben worden, und, obgleich der hiesige erste Kapellmeister Marco Portogallo nicht gern andere Musik neben der seinigen aufkommen läßt, haben wir doch Hoffnung, nächstens durch Hrn. Neukomm und des Pater Mauritius Bemühungen auch Haydn's *Schöpfung* zu hören. Man ist bereits mit dem Ausschreiben der Stimmen beschäftigt.

*). So eben erscheint hier eine portugiesische Uebersetzung der *Notices sur Haydn par Lebreton*. Der Uebersetzer derselben, Hr. da Silva-Lisboa, königl. Rath, und Deputado da Real-Junta do Commercio, Desembargador da Casa da Supplicação — ein Mann von vielumfassender Gelehrsamkeit, hat diese Notices durch viele interessante Züge, die er aus mehrern deutschen, französischen und englischen Schriften über Haydn zusammengehoben hat, und durch einen Prolog vermehrt, in dem er als Mann von Gefühl und Geschmack seinen Enthusiasmus für unsern ewig unerreichbaren Haydn zum ausspricht. Die Brochüre enthält 84 Seiten in gr. 8. Hr. Kapellmeister Neukomm hat einige berichtigende Anmerkungen beygefügt, z. B. in Betreff des albernen Mährchens von der vorgehabten Verstummelung, das mehre auswärtige Schriftsteller, als ein gutes Späßchen, blindlings nachgeleyert haben, was man ihnen freylich nicht zu hoch anrechnen darf, da sie vermuthlich nicht wissen, dass man in Deutschland kein Beyspiel eines ähnlichen Frevels kennt. Auch ist darin die verläumderische Anekdote über Gassmann widerlegt, die Lebreton, der Himmel weiss, aus welcher unlautern Quelle (aber gewiss ohne alle böse Absicht) geschöpft hatte.

*) Von einem andern Correspondenten.

Hr. Liebau hat seinen Namen dieser Uebersetzung nicht vorgesetzt, da er aber aus reinem Eifer für die Kunst und aus inniger Verehrung für den höchsten ihrer hohen Priester keine Mühe gescheut hat, um unserm in diesem Lande noch so wenig gekannten deutschen Genius ein Denkmal zu setzen, so verdient des geistvollen Uebersetzers Name einen rühmlichen Platz unter denen, die sich um die Verbreitung der Kunst verdient machen, um so mehr, da ihn, ausser einer eben so ausgebreiteten als gründlichen Gelehrsamkeit, so viele andere höchst achtungswürdige Vorzüge des Geistes und Charakters auszeichnen.

Leipzig. Am 1sten Jun. führte der Organist an hiesiger Universitätskirche, Hr. Pohlenz, ein geschickter Musiker und für seine Kunst sehr thätiger Mann, in jener Kirche Haydn's *Schöpfung*, vor einem sehr zahlreichen Auditorium, mit nicht geringem und verdientem Beyfall auf. Eine bis ins Kleine strenge Kritik dürfte hier zu wenig, als die Nennung der Namen der mit Sologesang aufgetretenen Personen, an ihrem Orte seyn; denn die ausführende Gesellschaft bestand, was den Gesang betraf, aus Liebhabern und Liebhaberinnen mit wenigen Ausnahmen, worunter verschiedene chorverstärkende Dilettanten; und auch das Orchester bildeten grossentheils Liebhaber. Zunächst waren es Mitglieder des schon früher in diesen Blättern ausführlicher erwähnten *Musikvereins* (welcher unter der Hrn. Pohlenz Leitung seine Uebungen hält und nicht mit der *Singakademie* unter Hrn. Musikdirector Schulzens Leitung zu verwechseln ist) und der Gesellschaft der *Lyra*, welche hier thätig Theil nahmen. Und nimmt man diese Rücksicht, so verdient es laute und rühmliche Anerkennung, dass so viel Präcision und Sicherheit in den Chören und neben dieser Präcision und Sicherheit auch so viel Ausbildung und Ausdruck im Sologesange zu bemerken war; die trefflichen Stimmen aber, welche dabey und sonst nie öffentlich zu Gehör kamen, gaben der Ausführung noch mehr Reiz. Am meisten in jeder Hinsicht zeichneten sich aus die Damen, welche die Sopransolos des ersten und des dritten Acts sangen, der zuerst auftretende Bassist, und der Tenorsänger, welcher letztern aber kein Dilettant, sondern der rühmlich bekannte Hr. Gerstäcker war, welcher früher auf

dem hiesigen, dann auf dem Hamburger Theater, nun als königl. Hofsänger in Dresden engagirt ist, und auch in diesen Tagen auf dem Theater in mehren glänzenden Tenorpartieen (Belmonte, Tamino, Johann von Paris, Sargino) auftrat. Man sagt hier ziemlich allgemein, seine Stimme habe seit seiner frühern Anwesenheit an jugendlicher Frischheit, an Wohllaut und an Schönheit in langgehaltenen oder langsam und gebunden fortschreitenden Tönen verloren; wie viel aber, oder wie wenig davon gegründet ist, kann der Ref. nicht beurtheilen, da er Hrn. G. damals nicht gehört hat, so viel ist aber sicher, und auch von allen zugestanden, Hrn. G.'s Stimme ist noch jetzt trefflich, von vielem Umfang, besonders noch der Höhe, von genugsamer Kraft, und von grosser Anmuth in den mittlern und höhern Tönen, und dass sie an Ausbildung sehr gewonnen, mehr Geläufigkeit, Festigkeit und Galanterie erlangt habe, wird gleichfalls allgemein zugestanden. Auch spricht Hr. G. sehr deutlich aus, und besitzt ein belebtes, angenehmes Theaterspiel, wobey ihn sein vortheilhaftes Aeussere und das Ausgebildete desselben beträchtlich unterstützt. Bey allen diesen Vorzügen und Vortheilen konnte es ihm denn nicht an allgemeinem Beyfall fehlen, und die Freunde des hiesigen Theaters erwogen, nicht ohne mancherley Beziehungen, wie man es in Dresden, ungeachtet allgemeiner Klagen über die Seltenheit ausgezeichneter Tenoristen, doch so machen gewusst hat, dass man an ihnen so reich ist, indem man besitzt: Cantu, Tibaldi, Beegmann und nun auch Gerstäcker, einige andere, gleichfalls nicht zu verachtende, noch unerwähnt. — Uebrigens zeigt unsere Theater jetzt einen indischen Equilibristen und Tausendkünstler, und wird die Sommermonate abwechselnd hier und in Bade zu Leuchstadt spielen. Jener Künstler nun ist wirklich ein Bengale, und nicht etwa wie, der Sage nach, ein vor einiger Zeit in einer Messe noch producirender Hottentott, aus dem benachbarten Dorfe Stotteritz; und führt seine wahrhaft erstaunenswerthen Stückchen nicht nur mit grösster Vollkommenheit, sondern auch mit Anstand und auf höchstpikante Weise aus. Dass dergleichen Unternehmungen, hier, wie überall, der Kasse des Directors reichen Segen bringen müssen, ist keine Frage; dass sie aber der Achtung des deutschen Theaters überhaupt und jedes örtlichen insbesondere grossen Nachtheil bringen, ohne Achtung im Allgemeinen aber jedes Theater sinken, und auch seine fleissigsten Besucher in Hinsicht auf theatralische Productionen überhaupt herunterziehen müsse; das ist leider auch keine.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Huit Variations pour le Pianoforte, comp. par Bernard Klein. No. 1. des Var. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Das Thema (aus Fis moll) gleicht einer artigen französischen Romanze. Die Variationen, die, ohne sehr schwer zu seyn, doch einen geübten, und an zarten, wie an brillanten Vortrag gewohnten Spieler verlangen, lehren uns einen Componisten kennen, dem es weder an eigenthümlicher Erfindung (man vergleiche z. B. Var. 7. und die *Coda* der 8ten,), noch an Kenntniss und Gewandtheit in solider Harmonie fehlt, (hiervon zeugen die meisten Sätze,) der auch das Instrument vortheilhaft zu benutzen und mit ihm gute Wirkung hervorzubringen versteht. Damit wird es dem Werkchen nicht an der günstigen Aufnahme fehlen, die es verdient. Und dass der Verf. sein Thema mehr als ein leeres Gerüst braucht, woran er nun bunte Tapeten aufhängt, sondern als Carton, welcher hernach nur in Farben ausführt und durch Beywerk verziert wird, das zeugt gleichfalls für jene seiner Gaben, und wird diese günstige Aufnahme vermehren.

Berichtigung. Seite 357, Zeile 5, lese man Rodero statt Roden. S. 359, Z. 17, lese man Meyer st. Meyer.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

A

Graduale de S. S. Eucharistiae Sacramento

Vivace

Ab ortu so — — lis — — que ad o — — —

genti bus magnum est nomen meum in gen tibus

fertur no — mini a — bla — tio munda que a

meum in gen ti bus magnum magnum nomen meum qui

meum in gen ti bus Ab ortu so —

magnum est magnum est nomen meum in gen — tibus magnum est nomen me

autem et of fertur no — mini meo obla — — tio munda

meum in gen ti bus magnum magnum nomen meum qui

me — um in gen

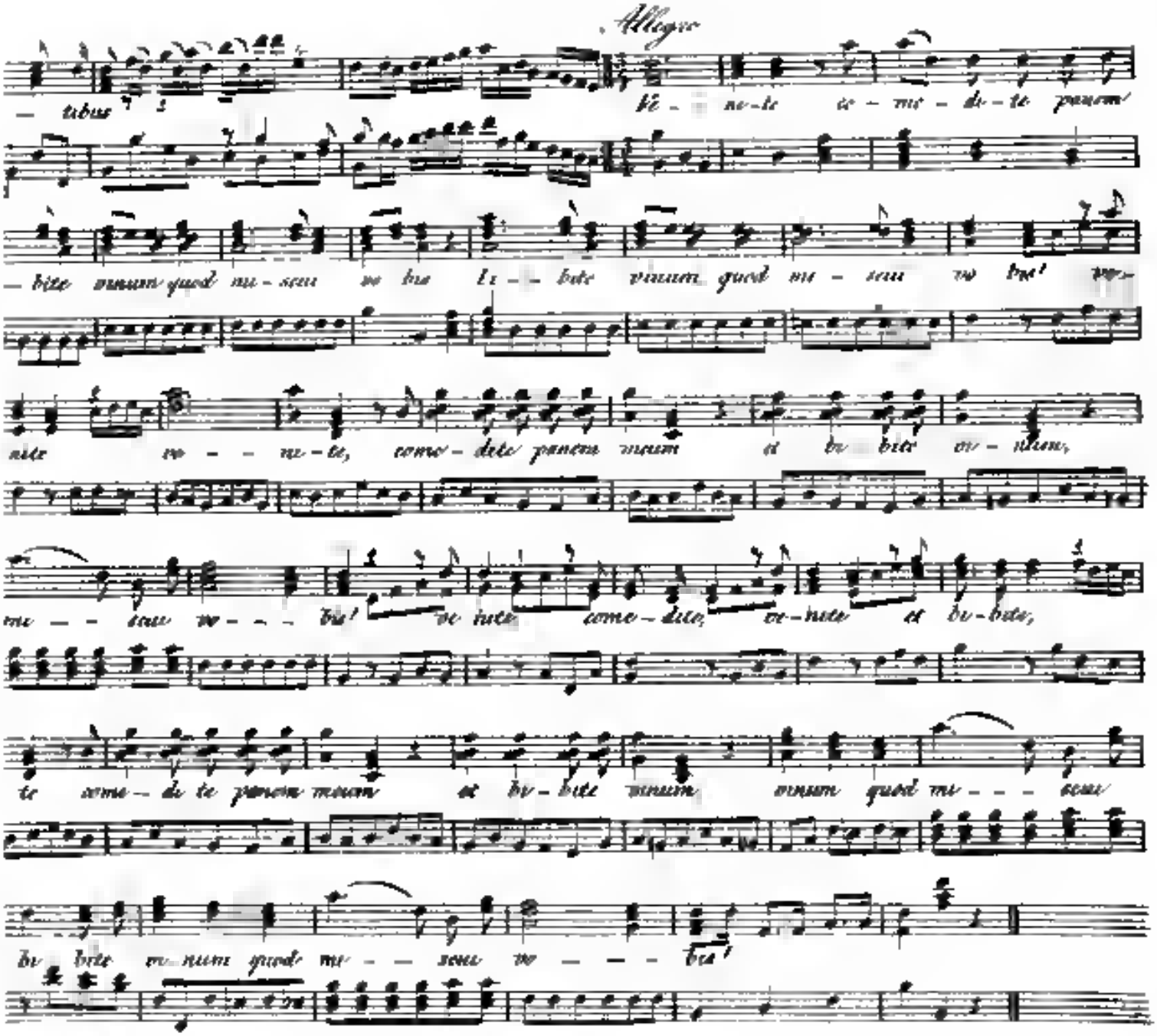
meum et bi

nite re

vinum, quod

ve — — — ni

ve — — — — bis



Allegro

— tibus Ve - ni - te co - me - di - te panem

— bite vinum quod mi - scui vo bis Bi - bite vinum quod mi - scui vo bis! ve-

nite ve - - ni - te, come - dite panem meum et bi - bite vi - num,

mi - - scui vo - - - bis! ve nite come - dite, ve - nite et bi - bite,

te come - di te panem meum et bi - bite vinum vinum quod mi - - - scui

bi - bite vi - num quod mi - - scui vo - - - bis!

Responsiones

Palestrina

B

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. No. 24. 1820.

Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt etc.

(Fortsetzung aus der vorigen No.)

Noch mehr Unordnung entspringt aber aus der unwürdigen Art, wie — mit seltener Ausnahme — den Priester vom Chor geantwortet wird, so dass man, wenn nicht die Orgel dabey die Lücken ausfüllt, oft wenig oder gar nichts von der Antwort hören könnte. Und wie störend wirkt dieses auf die Andacht der versammelten Gemeinde ein! — Auch hier kann, wenn man nur ernstlich will, leicht geholfen werden. Der Chor musste stets im andächtigen Gefühle antworten. Er kann leise beginnen, sich in der Fülle des Tones verstärken, dieses, nach dem Geiste des Textes mehre Mal wiederholen und verschieden gestalten, und eben so bedeutend den allgemeinen Herzenston enden. Die Orgel begleite entweder nur leise, oder, was noch besser ist, sie schweige. Als Form dafür mögen einige Sätze von Palestrina in der Beylage No III. B. dienen. Dass die angegebene Betrachtung, hier nur das nöthige Vermeiden des zu unförmigen Vortrags andeutend, auch der Verschiedenheit des Textes selbst gestaltet und abgeändert werden müsse, dies ist bereits oben gesagt. Zur Abwechslung könnte man auch der in der Beyl. IV. C. angegebenen Form von einem würdigen, nur nicht nach Verdienst bekannten Tonsetzer, *Kurzinger*, bedienen. Dadurch würde die häufige Zerstreuung auf den Chören, das ungeziemende Schwatzen und Gelächter, und manche andere die Gemeinde in ihrer Andacht störende Ungehörigkeit entfernt — wobey besonders das laute, tumultuarische Stimmen der Instrumente gehört — die ausübenden Musiker blieben mehr im Geiste ihrer auszuführenden Werke versammelt, und — was denn die Hauptsache ist — die in der kirchlichen Anlage des Kultus wohlberechnete Ueberleitung der Gefühle von einem Theile zum andern würde dadurch hergestellt. Welches Publikum würde es ertragen, wenn, während einige Schauspieler ihre Rolle vortragen, eine andere Partie, statt zum Geiste des Ganzen mitzuwirken, schwatzen, oder sich sonst zerstreut, sonach störend benehmen wollte? Und doch duldet man dieses bey den höchsten Festen der Menschheit? — Noch mehr Berücksichtigung verdient jener Theil der Messe, welchen man die Wandlung nennt. Hier, wo den Gläubigen in der Hostie der Leib, und in dem Kelche das Blut des Erlösers gezeigt wird, was er aus höchster Liebe für die Erlösung der Menschheit opferte, ist eigentlich der höchste Punkt der heiligen Handlung. Hier kann die grösste Wirkung auf das Gemüth erzielt werden. Daher muss Alles dahin wirken, um das bewegte Herz mit den tiefsten Gefühlen des Dankes und der demüthvollsten Anbetung zu erfüllen. Alles Gerämsch muss entfernt seyn, ein einfacher heiliger Gesang soll ertönen, sanften innigen Charakters, gleich dem Gottesfrieden, welcher auf diesem heiligen Opfer für die gefallene Menschheit erblühte, und mit Inbrunst müssten die Stimmen im Namen des ganzen Volkes um die stärkende Gnade auf dem gefahrvollen und oft an feindlich bedrohten Wege des Lebens flehen. Alles streng Künstliche sey hier verbannt, Alles ausser jenem reinen Naturton, in welchem das Kind vertrauensvoll den Schutz seines Vaters im Himmel durch die versöhnende Gnade des erhabenen Mittlers anspricht. Eine Form davon gehen wir in der Beylage IV. D. Alle Begleitung, selbst die Orgel muss schweigen, denn die Stille bereitet sowohl das Gefühl des Erhabenen, Feyerlichen vor, als es auch diese Gemüthsstimmung unterhält. — Dass alle Theile auf diese Weise in dem eigenthümlichen Geiste aufgefasst wer-

den müssen, dass das Ganze einem wahren Kunstwerke in der Anlage und Ausführung zu gleichen habe, dies möchte schon aus der Idee des katholischen Kultus dem einleuchtend seyn, welcher sich die Mühe genommen hat, diese mit vorurtheilfreyem Blicke zu betrachten, und dabey die Eigenthümlichkeit der menschlichen Natur und derselben höchste Bedürfnisse zu berücksichtigen. Wie sich eine solche Anordnung und kunstgemässe Aufeinanderfolge aller Theile gebe lasse, welche sich bey dieser der ersten Klasse, so wie bey allen übrigen, leicht anwenden lässt, dies wird sich bey der Zergliederung der Feste zweyter Klasse noch genauer entwickeln, worauf wir auch der Kürze wegen verweisen. So würden nicht allein alle Störungen aufgehoben, sondern alle einzelnen Theile erhielten auch einen geistvolleren Verband und die einfachen andächtigen Responsionen, so wie die innigen Gesänge unter der Wandlung, ohne Instrumentalbegleitung, würden einen effectvollen Kontrast gegen die in den andern Stücken herrschende Fülle und Kraft bilden und so sich eine Partie durch die andere, auf die einfachste Weise und dem Geiste der höchsten Gottesfeyer gemäss, heben. Die Gemeinde würde in stiller Behauung diese herrlichen mannigfaltigen Anregungen — *vor allem störenden Lärmen bewahrt* — in das Gotterfüllte Herz aufnehmen, und sich so ungestört jenen heiligen Ahndungen überlassen, in welchen allein es dem Menschen vergönnt ist, sich dem Göttlichen zu nähern, welche Frucht und Lohn wahrhaft frommer Gesinnung sind, und welche niemand fühlt, und je fühlen wird,

> Wer an dem reinen krystallenen Strom, der unter den Lebens
> Bäumen vom Throne fliesst, nicht weilte mit heiliger Ehrfurcht

Gewiss wird durch dieses stille Gesammeltseyn in sich, welchem von aussen die warme und würdige Anregung gegeben wird, der Mensch in die Tiefe seines Gemüthes geführt, und hier entströmen dann jene heiligen Empfindungen, jene frommen Entschlüsse, hier entquillt jener Seelenfriede, welcher nicht allein den Menschen mit sich, sondern auch mit der übrigen Welt aussöhnt, und durch den Segen verbreitenden Enthusiasmus einer Christus würdigen Liebe ihn dem Throne des beglückenden liebevollen Allvaters näher bringt. Auf die erwähnte Weise behandelt, würde sicherlich eine würdige Feyer der höchsten Feste gelingen, eine Feyer, voll des erhebendsten Einflusses, durchaus auf die Natur des Menschen berechnet, und auch, wegen der Seltenheit dieser Feste, selbst bey kleinen Chören, mit beschränkten Mitteln leicht und doch gut ausführbar.

Dass statt des den Meisten unverständlichen lateinischen Textes der deutsche einzuführen sey, dass dann der Tonsetzer bey seiner geistvollen Behandlung eher würde begriffen werden und daher auch unendlich mehr wirken könnten, dies ist an sich einleuchtend. Der VF. hat selbst schon viele Stücke mit deutschem Text für die Kirche componirt und auch aufgeführt, ohne den mindesten Einspruch von irgend einer Seite zu erfahren; die Tonsetzer dürften daher nur ernstlich wollen, und auch dieser Uebelstand wäre beseitigt. Am füglichsten könnte damit der Anfang bey der vorzunehmenden Feyer der Feste von der zweyten Klasse gemacht werden. Spielt bey jenen der ersten Art der Gesang- und Instrumentalchor die Hauptrolle, so theilt sich hier der Andacht zwischen dem Chor und der ganzen Gemeinde. Könnte bey jenen der Tonsetzer die weitesten kunstgemässen Ausführungen geben, und mochte alle Kunstformen unbedingt anwenden, in so fern sie nur dem Geiste der religiosen Feyer nicht widersprechen, so müsste das Ganze hier mehr im feyerlichen Styl der Hymnen gegeben werden und zwar so, dass die nöthige Einheit zwischen dem Gesange der Gemeinde und den von dem Chor ausgeführten Tonstücken — der möglichen Mannichfaltigkeit unbeschadet — nicht gestört wurde. Auch könnte die Begleitung nach Belieben eingerichtet werden, und von mehreren oder wenigern Blas- oder Saiteninstrumenten oder von beyden zusammen, oder auch nur von der Orgel geschehen, wenn nur die Composition selbst zu dem höhern Schwunge der Hymne aufgefasst wäre. Die interessanteste Abwechslung, die reichste Gestaltung des Andachtgefühles nach dem verschiedenen Charaktre des zu behandelnden Kultus, die Entfaltung der tiefsten Bedeutung desselben in allen seinen Theilen, die mannigfaltigste Mischung von Kraft, bey dem Eintritte des vollen Chors und besonders bey dem Einfallen der vollstimmigen Gemeinde, und von zarter Behandlung durch den Vortrag einzelner Stimmen, das Concertirende in den begleitenden Instrumen-

ten, mit einem Worte, die reichsten Mittel stünden dem Tonsetzer zu Gebote, sowohl sein geistiges Vermögen im Schaffen der würdigsten und wirksamsten Formen zu bewähren, als auch mit Allgewalt die Herzen der frommen Hörer durch die himmlische Flamme zu entzünden. Ein Beyspiel mag diese Ansicht erläutern. Dies sey der bey den Katholiken gewöhnliche Kultus der Messe. Das erste Stück, das *Kyrie eleison*, würde der Chor übernehmen. Die Composition könnte nach Art der älteren Kirchenmotette, oder der Gesänge von Palastrina, Allegri, Bai, über den Psalm *Miserere* gegeben seyn. Das reuevolle Flehen um Erbarmung würde hier sowohl durch den verschiedenen Gesang der Einzelnen als des Ganzen einen bedeutenden Grad von Wärme und Innigkeit erhalten können, um die Gemeinde mit heiligen Empfindungen zu erfüllen. Und wie musste sich auf diese zarte Behandlung, auf diesen sanften Gesang der volle Jubelton annehmen, in welchem die ganze Gemeinde das *Gloria in excelsis Deo*, durch die im Hymnenschwunge gesetzte Melodie begeistert, anstimmen würde! — Das *Graduale*, nach dem verschiedenen Texte der Kirche verschieden behandelt, müsste wieder der Chor vortragen. Hierauf würde die ganze Gemeinde im festen anvertrauenden Tone die Glaubensbekenntniss im *Credo* ablegen, bis an der Stelle *et incarnatus est*, und es ist Mensch geworden, wo der Chor in andachtsvollen lang gehaltenen Tönen, oder auch ein Einzelner oder Einzelne durch ausdrucksvollen Gesang, jene Stimmung herbeyführen würden, in welcher allein der Mensch würdig ist, die höchsten Geheimnisse der Erlösung und des grossen Opfertodes für sein Heil zu vernehmen. Mit Jubel würde dann die Gemeinde singen: „und er ist auferstanden, er ist aufgefahren zum Himmel und sitzet zur Rechten Gottes."

Denn nicht allein der getödtete Gottmensch,
Auch der auferstand'ne und himmelerhobene Gottmensch
Ist das Heil der Sünder, und ihre Gerechtigkeit.

Das Offertorium eignet sich wieder für den Chor. Es erhielte die Gemeinde Gelegenheit, in stiller Betrachtung das Andenken derjenigen zu feyern, welches sich für sie hingab. Und diese fromme Erinnerung, welche zu gleichem Entschlusse begeistern soll, dem Ewigen, in welchen alles einzelne Leben, das Zeitliche opfernd, geeinigt wieder zurückfliessen muss, ist dieser Theil der Messe gewidmet. Daher entwickelt sich erst hier der erhabene mysteriöse Charakter dieses Kultus, dem Menschen die grosse Bestimmung seines Daseyns in den bedeutungsvollsten Bildern, deren je eine Religionsform sich erfreuen konnte, an das Herz legend. Aller Jubeltön, aller Prunk im Satze, welcher den Erguss frommer Gefühle bey den Versammelten unterbrechen könnte, sollte hier vermieden werden, alles nur dazu dienen, die Seele in heiliger Spannung zu erhalten. Nur beym *Sanctus* kann die Gemeinde einfallen und eine Strophe, oder auch nur einen Theil derselben, gleichsam als Refrain singen. Das Ganze muss jedoch kurz seyn, und dann die Orgel in angehaltenen Akkorden so zart als möglich fortklingen, damit der Hauptheil, die Wandlung, gehörig vorbereitet werde. Das in der Beylage IV. D. angegebene Gesang wäre nun, aber in deutscher Uebersetzung, ohne Begleitung vorzutragen. Doch könnte man zur Abwechslung auch einen andern ähnlichen, vielleicht von einer oder einigen Stimmen ausführen, und durch die Orgel leise begleiten lassen. Die Gemeinde würde dann in dem Gefühle, welches der Gedanke an das erhabene Opfer für das Heil des Menschen erregen muss, anstimmen:

Heil dem, der im Namen des Herrn wandelt u. s. w.

welches übrigens so verschieden als das *Sanctus* behandelt werden könnte.

Das *Agnus Dei* eignet sich wieder zur Ausführung durch den vollen Chor, oder durch einzelne Stimmen, welchen der Chor durch das *miserere nobis* antworten könnte, welches, als doppelter Refrain von der ganzen Gemeinde aufgenommen, die Wirkung auf das Gemüth nicht verfehlen würde. Bey dem *dona nobis pacem* würde sich dann der Chor und die Gemeinde im andachtsvollen Bittgesange um den Frieden verbinden.

Auf gleiche Weise könnte auch jeder andere Kultus gestaltet werden, so dass in der mannigfalig abwechselnden Fülle und Schwäche des einzelnen Chors und der ganzen Gemeinde, der schon mehr kunstgemässen und an mannigfaltigen Verwebungen reichen Behandlung der vom Chor oder von einzelnen Stimmen vorzutragenden Tonstücke und der einfachern Musikart, welche den Gesängen der Gemeinde zu Grunde läge, ein schönes reiches Ganze gegeben wäre, jeder Theil durch den Kontrast mit den andern gehoben und

Digitized by Google

so alle Theilnehmenden an dem ganzen Kultus, der Priester, der Chor und das gesammte Volk in eine anregende Wechselwirkung gesetzt würden. Formen für diese Hymnen beyzulegen, hält der Ref. für überflüssig, da dergleichen in den Gesängen der päpstlichen Kapelle, in so vielen alten und neuen Motetten u. s. w. als Muster der Behandlung für den Chor hinlänglich gegeben sind. Eben so leicht wird ein einsichtsvoller Tonsetzer, durch ein würdiges Gedicht angeregt, die schicklichen Formen für die Gesänge des ganzen Volkes finden. Und wie verschieden liessen sich diese gestalten, indem z. B. einmal der Chor anfinge und schlösse, die Gemeinde dagegen die Mittelsätze vortrüge oder, und vielleicht mit besserer Wirkung, durch die entgegengesetzte Aufeinanderfolge; denn könnte der Chor und die Gemeinde strophenweise abwechseln, wozu sich manche Gesänge vorzüglich eignen, z. B. die Versen, das *Te deum laudamus*, welches, so behandelt, dass die Gemeinde im erhaben-feyerlichen Choralstyl einen Satz sänge, und dann der Chor den nächsten kunstgemäss ausführte, eine grosse Wirkung erregen müsste. Auch könnten einzelne Stimmen des Chores anfangen, der Chor einzelne Stellen wiederholen, und zuletzt die Gemeinde einfallen, wie schon oben angedeutet worden ist. Ueberhaupt wäre die Wahl der Formen unbeschränkt, nur müsste die Composition, damit eine würdige Hauptwirkung erreicht werde, sich durch grossen Styl, freyeren Gebrauch der Rhythmik, neue würdige Modulationen u. s. w. auszeichnen. Und welches Feld eröffnet sich hier für gemeine Tonsetzer, edle und erhobene Ideen und Gefühle zu entfalten! Was könnten diese, was die Dichter leisten, da bereits schon in den herrlichen Hymnen auf alle Feste, in den trefflichen andern kirchlichen Gebeten, Evangelien, Reden, Antiphonen, Psalmen u. s. w. ein so reicher Vorrath herrlicher und ergreifender Ideen und Gefühle vorhanden ist, welche ihnen als Vorbilder dienen können. Sind nicht die grössten Kunstwerke der alten so wie der neueren Zeit eben die, welche aus der religiösen Begeisterung des Künstlers hervorgingen? Hat nicht Mozart seinen unsterblichen Ruhm dadurch vollendet, dass er den tiefen Sinn dieser Hymnen im *Requiem* ergriff? — Würde uns nun, würde uns Händels Geist zu jener hohen Vollendung erschienen seyn, wenn nicht die Würde heiliger Gegenstände die Flamme schöpferischer Begeisterung geläutert und höher angefacht und sie gedrungen hätte, in ihren Tonweisen die tiefsten Ahndungen des Urlebens auszusprechen, in welchen allein das Irdische sich zum Ewigen verklären kann? — Gewiss, wenn neuere Dichter und Tonsetzer die vortreffliche poetische Idee des katholischen Kultus im Ganzen und in seinen einzelnen Theilen genauer studiren werden, wenn sie die richtigen Wege einschlagen werden, eine ächt künstlerische Anlage in sich zu entwickeln und mit bescheidenem Streben höhne auszubilden, wenn sie die in so grosser Menge vorhandenen Mittel benutzen werden, welche das so bereicherte Gebiet der Rhythmik, Harmonik und Melodik, welche die so ausgebildete Instrumentalmusik mit ihren mannigfaltigen Effekten ihnen beut, — dann können wir noch den herrlichsten Erzeugnissen entgegensehen. Vieles ist von frühern Meistern schon geschehen, aber wie sehr vieles ist hier zu thun noch übrig, wodurch die Kirchenmusik und mit ihr die ganze kirchliche Feyer einen höhern Aufschwung erhalten und das gegenwärtige Zeitalter sich Verdienst und Ehre erwerben könnte! — Wer denkt hier nicht mit Verehrung und Wehmuth an die herrliche Zeit Griechenlands, wo die Dichter, von heiliger Begeisterung entflammt, jene musterhaften Gesänge sangen, welche allen Zeiten als unvergängliche und unerreichte Vorbilder vorleuchten! Wenn die Sieger bey den öffentlichen Spielen einen Pindar zu seinen Oden voll des erhabensten Schwunges, begeistern konnten, warum sollte diese Begeisterung nicht auch bey uns Statt finden, wenn wir das Andenken der Helden feyern, die mit unerschrockenem Muthe und Selbstverläugnung ihr Theuerstes dem Siege des Ewigen zum Opfer brachten? Und werden wir diese, welche Wirkung könnte sich daraus auf das Volk ergiessen! — Welche edlen Gefühle können wir erregen, welche würdige Entschlüsse hervorbringen! — Wie wird, wie muss sich dadurch der Sinn des Volkes wenden, dem Heiligen, der Urquelle alles Lebens sich nahern, und so der Samen werden, aus welchem allein wahrhaft grosse Generationen erstehen können.

Aus der Wurzel des Heiligsten, des Höchsten hat sich bey den Alten die Poesie überhaupt

Digitized by Google

mit allen ihren Formen, so wie auch bey den Neueren, hier aber, nächst der bildenden Kunst, vorzüglich die Tonkunst gebildet. Sie hat nun das Leben in allen Formen durchdrungen und so den Beweis ihrer göttlichen alles irdische verklärenden Kraft gegeben. O, so lasst uns nicht säumen, sie mit jeder Aufopferung auf ihre alt belebende Quelle zurückzuführen, in die heiligen Hallen der Kirche, wo sie aus der Kraft und Fülle der vorgeschrittenen Menschheit und jener diese repräsentirenden grossen, durch die belebende Anschauung des Urlichte entzündeten Geister wieder neue, tiefe und reiche Formen erhält, welche dann spätere Zeiten in das mannigfaltige Leben übertragen, und so das Einfache, Grosse des Göttlichen in die kleinsten Gestaltungen des irdischen Daseyns in allen seinen unendlichen Verzweigungen verbreiten mögen. Und welche erfreuliche Aussicht bietet sich uns dar, sowohl in den vortrefflichen Werken der Neueren, als in der eigenen Hinneigung der besseren Tonsetzer zu dieser heiligen Musikgattung, so wie in der besondern Richtung des Volkes, welche sich der ernsteren Auffassung des Lebens immer mehr zuwendet, wozu die harten Erfahrungen der letzten Zeit auch das ihrige mögen beygetragen haben! — Benutzen wir sonach diese bedeutenden Winke; hier ist das Feld, wo sich die höchste Kraft bewähren, und einen würdigen Kreis der herrlichsten Entwickelung finden kann, hier das Feld, wo sich das Herrlichste noch leisten lässt. Denn gerade in diese Klasse gehören hauptsächlich die Feste der Evangelisten, Apostel, Märtyrer u. s. w, bey welchen die treffendsten und anziehendsten Bilder des höhern Menschenlebens sich entfalten, und sich mit der Zauberkraft der Poesie und Musik in das Herz der versammelten Hörer ergiessen lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate März 1820, von G. L. P. Sievers.

(Beschluss.) Wie man (man verzeihe mir den etwas zu materiellen Vergleich) beym Fleischeinkaufe auch die Knochen mitnehmen muss, um voll für sein Geld zu bekommen, so habe ich neulich, der *Bergere Chatelaine* wegen, auch den tapfern, aber höchst langweiligen *Richard Coeur de Lion* mit in den Kauf nehmen müssen. Wenn irgend ein Umstand von der allgemeinen (wäre ich die Königin Elisabeth, oder eine andere mächtige Person, ich würde mich bey diesem Worte um ein Viertel kürzer fassen) Bildung der Deutschen zeigt, so ist es der wirklich traurige Umstand, dass das grosse Publikum zu seiner Zeit die Mozart'schen Opern — und Produkte, wie *Richard Löwenherz*, ungefähr mit demselben Beyfalle hat aufnehmen können. Man verstehe mich nicht Unrecht: möge es immer, der Antithese wegen, ein Volk geben, welches einen *Richard Coeur de Lion* hervorzubringen und zu schätzen wisse, es wird es nie *das* Herz erheben, dass ein anderes Volk einen Mozart erzeugen konnte. Aber ne sutor ultra crepidam! Da die Deutschen von der französischen Musik nichts verstehen, so sollen sie ihre Ohren davon lassen, wie es die Franzosen mit Mozart machen, weshalb sie auch (und das sey hier ohne alle Ironie, aus der wahrsten Ueberzeugung meines Herzens gesagt) ein selbstständiges Volk ausmachen, dahingegen wir Deutschen immer nur Deutsche und noch etwas anderes nebenbey sind. Die Musik des *Richard Lowenhers* ist, ausser der Arie der Blondel und dem Duette zwischen diesem und Richard, von einer solchen verzweifelnden Leere, auch das Stück, die Erkennungsscene zwischen diesen beyden ausgenommen, so ungemein trivial, dass ich wirklich nicht begreifen kann, wie dieses Stück, in der glänzendsten musikalischen Periode Deutschlands, daselbst hat eine Art klassischer Berühmtheit erlangen können.

Wie, wenn ich zu beweisen suchte, dass sich von der musikalischen Unnatur der Franzosen sogar in der Art und Weise, wie sie einen Franken zählen oder eine Elle messen, oder ein Pfund abwiegen oder ein Maass Wein schenken, Beweise vorfänden? wahrscheinlich würde man über mich lachen wollen. Nichts destoweniger ist der Beweis, meines Bedünkens, sehr leicht zu führen, wie ich zeigen werde. Haben nicht die Franzosen die Decimalrechnung aus der Arithmetik, wohin sie von den unmusikalischen Alten und aus der Astronomie, wohin sie von Johannes Regiomontanus (in dessen Stammbaume) eingeführt worden ist und an welchen beyden Orten sie sehr

gitized by Google

am rechten Orte steht, auf das bürgerliche Leben angewandt? Zählen sie nicht fünf, zehn, funfzehn u. s. w. zu Numeriren, welches dem Pulsschlage, der der Erfinder des Zweyvierteltakts, dieser Grundlage aller musikalischen Eintheilung, ist, schnurstraks zuwiderläuft? Ein bekanntes Volks-Sprichwort sagt: „Er kann nicht fünf zählen," um damit einen beschränkten Menschen anzudeuten. Unsere Vorältern mussten also eine Schwierigkeit darin finden, bey der Fünf einen ruhigmenschen Ruhepunkt zu machen. Diese Schwierigkeit konnte nur dadurch besiegt werden, dass man allee musikalische Gemüth in sich zu zerstören suchte und an seine Stelle den Verstand setzte. Somit ward es den Verständigen möglich, den Musikalischen, die von ihnen für Dummköpfe gehalten wurden, zum Spotte nachzusagen: „Sie können nicht fünf zählen." Da nun die Franzosen, selbst diejenigen, welche die Hausnummern nicht lesen können, alle fünf zählen können, und zwar, ohne die fünf Finger mit zu Hülfe zu nehmen, so folgt daraus unwiderleglich, dass die Franzosen eine sehr verständige, aber auch eine sehr unmusikalische Nation sind. *Id quod erat demonstrandum.* Hier höre ich einen oder den andern Musikverständigen (welcher Ausdruck, da eigentlich, obigem zu Folge, eine contradictio in adjecto oder in subjecto, oder in beyden zugleich darin liegt, die Person ironisch recht wohl beschrieben) triumphirend auf den Dreyvierteltakt hindeuten und mich fragen, ob dieser dem Zweiteltakte nicht eben so widerstrebe, als die Zahl fünf? Darauf würde ich dem Musikverständigen, wenn er anders ein Musikhoree wäre, etwa Folgendes antworten: wie es für das Auge ein verschobenes Viereck giebt; so bemerkt das Ohr, je nachdem die Seele auf das Blut einwirkt (sollte dies idem et idem seyn, so liegt die Schuld bekanntlich nicht an mir), im Pulsschlage nicht selten einen verschobenen Zweiteltakt, und dies hat zur Entstehung des Dritteltakts Veranlassung gegeben. Der Zweiteltakt behält aber immer die Oberhand, denn unter drey Musikstücken dürften zwey den besagten Takt und eins den Dritteltakt haben.

Da es für Wenige an Wenigem genugt; so könnte ich mit den wenigen Worten, welche ich eben über *das Taschentuch* des Herrn Garcia gesagt habe, füglich abkommen, wenn nicht dieser oder jener meiner Leser, der sich etwa an das fast unbeschränkte Lob, mit welchem ich zu seiner Zeit das *Califen von Bagdad* Erwähnung gethan, erinnerte, an diesem widersprechenden Urtheile einen Anstoss nehmen und dessen Lösung von mir erheischen möchte. Diese will ich in folgendem geben. Ohngeachtet des grossen Beyfalls, welchen die erwähnte Oper auf dem italienischen Theater, das heisst vor Italienischen oder doch italienisirten Zuhörern gefunden hat, ist die Musik dieser Composition dennoch nie in das grosse Publikum, nie in die Salons gekommen, weil der Charakter derselben dem musikalischen Sensorium der Franzosen wirklich zu gediegen war. Aber der Beyfall, den eine Oper in den Salons erhält, ist es insbesondere, nach welchem die hiesigen Componisten streben, weil er einen beträchtlichen Gewinn aus dem Verkaufe der einzelnen Gesangstücke noch einbringt. Und der Gewinn liegt allen französischen Componisten, die zuerst ums Geld, und dann für den Ruhm arbeiten, besonders am Herzen. Hr. Garcia sah sich aber ausser diesen Vortheils, auch noch der Aufführung seiner Oper in den Departements beraubt, und dieser Umstand scheint Veranlassung gewesen zu seyn, warum er sich damals auf die Stelle in der Composition einer Oper für das Theater Feydeau (*le Pensionnat*) machte. Hier aber that er nun den Franzosen eine recht unmusikalische Composition zu liefern, den Missgriff, dass er eben so trivial wurde, als er im Califen gediegen gewesen war. Der Beyfall war der Weise würdig: *der Gelegenheitsprinz* ging gelegentlich ein paar Mal über die Bühne, ohne dass irgend jemand Notiz von ihm nahm. Wahrscheinlich hat er, Hr. Garcia, den wenigen Beyfall dieser Oper einer Kabale, oder sonst einem äusserwesentlichen Umstande zugeschrieben, denn es hat ihm, um populair zu werden, beliebt, trivial zu bleiben: *das Taschentuch* ist, nach einer zweymaligen Aufführung, nicht allein von der Bühne, sondern auch vom Zettel verschwunden. Der Inhalt des Stücks, welches recht artig ist und einem deutschen Componisten einen passlichen deutschen Text liefern könnte, ist die bekannte, neu sogar wahre Anecdote, von der Gemahlin eines bekannten englischen Gesandten zu Constantinopel, welche eine so unüberwindliche Neugierde besass, sich von der inneren Beschaffenheit der grossherrlichen Harems zu unterrichten, dass sie sich verkleidet unter die Weiber desselben mischte, hier aber von dem Grossherrn selbst, der von dem

Digitized by Google

Beginnen der neugierigen Engländerin Nachricht erhalten, auf eine so intime Weise in die Geheimnisse des Harems eingeweiht ward, dass ihr Gemahl, sagt man, mit einer so wissenden Dame nicht länger etwas zu schaffen haben wollte und sich deshalb von ihr trennte.

Die Vorstellungen der grossen Oper auf dem Theater Favart haben mit *Oedip* von Sacchini und dem Ballette *Nina* begonnen. Ich hätte gewünscht, meine Leser wären bey dieser Vorstellung zugegen gewesen, um sich durch den Augenschein zu überzeugen, in welche ernste Wirklichkeit die scherzenden Bemerkungen übergegangen sind, welche ich nur in meiner letzten Einsendung über die möglichen Uebelstände, welche sich aus der Verpflanzung der grossen Oper auf das Theater Favart ergeben dürften, erlaubt habe. Alle künstlerischen und mechanischen Verhältnisse haben auf dem grossen Operntheater, durch den ungemein grossen örtlichen Umfang desselben, so eigenthümlich berechnet werden müssen, dass sie, auf das Theater Favart versetzt und in der Nähe gesehen, wie eine unwürdige Kleinerey erscheinen. Ganz besonders lächerlich kommen einem die colossalen Grimassen der Pantomime und die Gliederverrenkungen der Tänzer vor, alle das choreographische und mimische Flitterwerk, welches, wie gesagt, auf dem grossen Operntheater durch den Dunst der perspectivischen Luft von seinen Auswüchsen gereinigt und zu einem ästhetischen Ganzen verschmolzen wird, erscheint auf dem Theater Favart in seiner ganzen nackten Carricatur. Unter solchen Umständen sieht man deutlich, ja man greift es sogar mit Händen, welch ein unnatürliches, höchst unkünstlerisches Ding diese sogenannte *Académie Royale de Musique* ist. Die Unstatthaftigkeit der Vorstellungen derselben auf dem Theater Favart leuchtet nach diesem ersten Versuche so allgemein ein, das Publicum hat einen so ungemein kalten Antheil an der Darstellung selbst genommen, dass es mir nicht auffallend seyn würde, wenn die Regierung, in der Befürchtung, die Fremden, deren Unterstützung die grosse Oper nicht entbehren kann, möchten endlich des Besuches derselben ganz entwöhnt werden, die Vorstellungen abermals einstellen und die schleunigsten Massregeln zu einer andern Ordnung der Dinge treffen liesse.

Ich glaube, nicht allein die Pflicht auf mir zu haben, in diesen Blättern mein eigenes Urtheil über die hiesigen Musikaufführungen zu erkennen zu geben, sondern auch die Ereignisse selbst als blosser Referent zur Kunde meiner Leser zu bringen. Somit will ich hiermit anzeigen, dass der Rossini'sche *Barbier von Sevilien* sich auf dem Theater erhalten hat. Dieser Umstand berechtigt mich immer noch nicht, das hiesige italienische Publicum bis zu dem Grade der Geschmacklosigkeit zu zeihen, dass es wirklich an einem so rohen Erzeugnisse Geschmack finden könnte, dessen einzelne Goldkörner in zu kleiner Anzahl vorhanden sind, als dass sie für die ungeheure Masse von Schlacken zu entschädigen vermochten. Aber es scheint, als ob die Administration, welche die klassischen Opern, die *heimliche Heirath*, Mozarts *Figaros Hochzeit* u. s. w. nicht würdig genug besetzen kann, um das Publicum anzulocken, den Rossini'schen *Barbier* vorschiebt, an dem nichts zu verderben ist und wobey sie sich also keine Verantwortlichkeit aufbürdet. Die Leere der Kasse wird dann mit den Freybilletten angefüllt, welche die Administration vertheilt, um wenigstens ein volles Haus, wenn auch keine volle Kasse zu haben. Ueberdem wird auch der *Turco in Italia* von demselben Componisten einstudirt, mit dessen Ertrage man das Deficit zu decken hofft, welches die *Cosa da vendere* des Hrn. Chelard, so wie der oben erwähnte *Fuscoletto* des Herrn Garcia hervorgebracht haben. Ehemals, als das Publicum noch von einer gewissen heiligen Ehrfurcht für die italienische Musik erfüllt war, welche demselben das Kritisiren unmöglich machte (eine Ehrfurcht welche in der That theilweise noch jetzt vorhanden ist und welche allein die Aufführung so vieler werthlosen Machwerke erklärbar macht), wäre das Mislingen einer italienischen Oper eine unerhörte Erscheinung gewesen; jetzt aber beginnt das Publicum, wenigstens bey Componisten, die in seiner Mitte leben, schon bedenklicher zu werden, und die goldene Zeit des italienischen Theaters ist vorüber, wo dessen Producte unverbesserlich schienen.

Die neue Angabe der Boccherinischen Quintette ist Veranlassung, dass man deren Aufführung in hiesigen Privatcirkeln sehr häufig hört. Diese Compositionen scheinen mir, obgleich ohne Erfindung und Harmonie, dennoch Meisterstücke an einfacher und melodischer Eleganz zu seyn, Meisterstücke, die, ohne Einschränkung in Ange-

behalten, weder von Haydn noch von Mozart übertroffen seyn dürften. Wie man, um polizeyliche und politische Ordnung in einem Staate zu erhalten, darauf abzweckende Gesetze von den Kanzeln ablesen läßt; so würde ich, wäre ich Regent, alle Jahre ein paar Mal die Boccherini'schen Quintette abspielen lassen, um die Componisten meines Staats vor Umkehr der harmonisch-melodischen Ordnung zu warnen.

Mozart's Symphonie in Es dur ist im zweyten *Concert spirituel* aufgeführt worden, dieselbe, welche im Andante das an sich unbedeutende Thema:

auf eine so bewundernswürdig kunstreiche und angenehme Art durchführt. Müsste ich nicht befürchten, am Ende Ekel in meinen Lesern zu erregen, wenn ich immer und immer von Mozart's Vortrefflichkeit redete, auf jeder Seite, in jedem Artikel würde man meine Bewunderung für einen Componisten ausgedrückt finden, dessen Instrumentalcompositionen ich erst recht kennen und recht schätzen gelernt habe, seit ich sie von den hiesigen Orchestern, besonders von dem italienischen, habe ausführen hören. Ueberall ist mir Mozart's Genie nur erst dann in seinem ganzen Umfange deutlich geworden, als ich Gelegenheit erhalten habe, dasselbe mit den Leistungen der berühmteren hiesigen Componisten zusammen zu stellen. Wirklich ist es weder für die ästhetische Bildung, noch für den geistigen Genuss vortheilhaft, immer vortreffliche oder auch nur gute Musik zu hören; es führt dies zur Uebersättigung und zur Einseitigkeit im Urtheile: man verliert den musikalischen Geschmack, wenn man keine Gelegenheit hat, ihn auf die Probe zu stellen, wie man den physischen verliert, wenn dem Gaumen nie etwas anderes als Leckerbissen geboten werden. Darum sollte jeder Künstler, jeder Gelehrte reisen und sich angelegen seyn lassen, von der Wissenschaft, zu der er sich bekennt, oder der Kunst, die er ausübt, die Kehrseite, die doch dann und wann auch die rechte seyn kann, kennen zu lernen. Auch der geistvollste Denker, auch der genialste Künstler spinnt sich, wie eine Spinne, in sein eigenes Gespinnst ein und verliert den Blick in die Weite, wenn er stets in seinem Vaterlande, oder, was noch ärger ist, stets in seiner Provinz, oder gar in seiner Vaterstadt bleibt.

Die Gebrüder Habeneck, von deutschen Eltern geboren, wenn ich nicht irre, sind sehr talentvolle Geiger; besonders ist es dem Älteren gelungen, eine, wiewohl beschränkte, aber doch sehr reine, fast möchte ich sagen, klassisch ausgebildete Ausbildung auf seinem Instrumente zu erhalten. Wenn es mir von der einen Seite Vergnügen macht, dem Talente des Hrn. Habeneck dieses gerechte Lob zu ertheilen, so kann ich dagegen von der andern nicht laut genug die Ungebührlichkeit rügen, mit welcher derselbe bey der Aufführung der öffentlichen Concerte in der grossen Oper, die ihm mitunter übertragen wird, zu Werke geht. Hier erlaubt er sich, nicht allein mit den allergewaltsamsten Körperverdrehungen den Takt anzuzeigen und, wie verrückt, mit Hand und Bogen die Luft zu zerschlagen; sondern er tritt auch den Takt mit einer solchen Heftigkeit, dass es überlaut durch das ganze zahlreiche Opernorchester durchschallt. Es ist unbegreiflich, wie bis dahin dem Hrn. Habeneck noch immer nicht zu verstehen gegeben worden ist, dass er durch diese geschmacklose Aufführung nicht allein den Genuss des Publicums stört, sondern auch gegen das so ungemein geschickte Orchester verstösst, das zu dirigiren er die Ehre hat, und welches sicher keiner materiellen Einwirkung bedarf, um unendlich feiner zu seyn, als es sein maßloses Fussstampfen zu bewirken im Stande ist. Warum sieht Herr Habeneck, statt den verstorbenen Persuis hierin zum schlechten Vorbilde zu nehmen, nicht vielmehr dem Hrn. Grasset die Kunst der Aufführung ab, der ohne alle körperliche Gemässen, besonders ohne alles Fussstampfen, das italienische Orchester zum ersten der ganzen musikalischen Erde gemacht hat?

(Hiezu die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

C.

Responsiones

Ad Missam solenn. pro Evangel. Hurzinger

Sopr I

Sopr II

Alto

Tenore

Basso

ad offert. ante praelat.

Domine! A_men. Et cum spi_ritu tu_o Ha_bemus ad Dominum ad Dominum Dignum et

Domine! A_men Et cum spi_ritu tu_o Habemus ad Dominum ad Dominum Dignum et

Domine! A_men Et cum spiritu tu_o

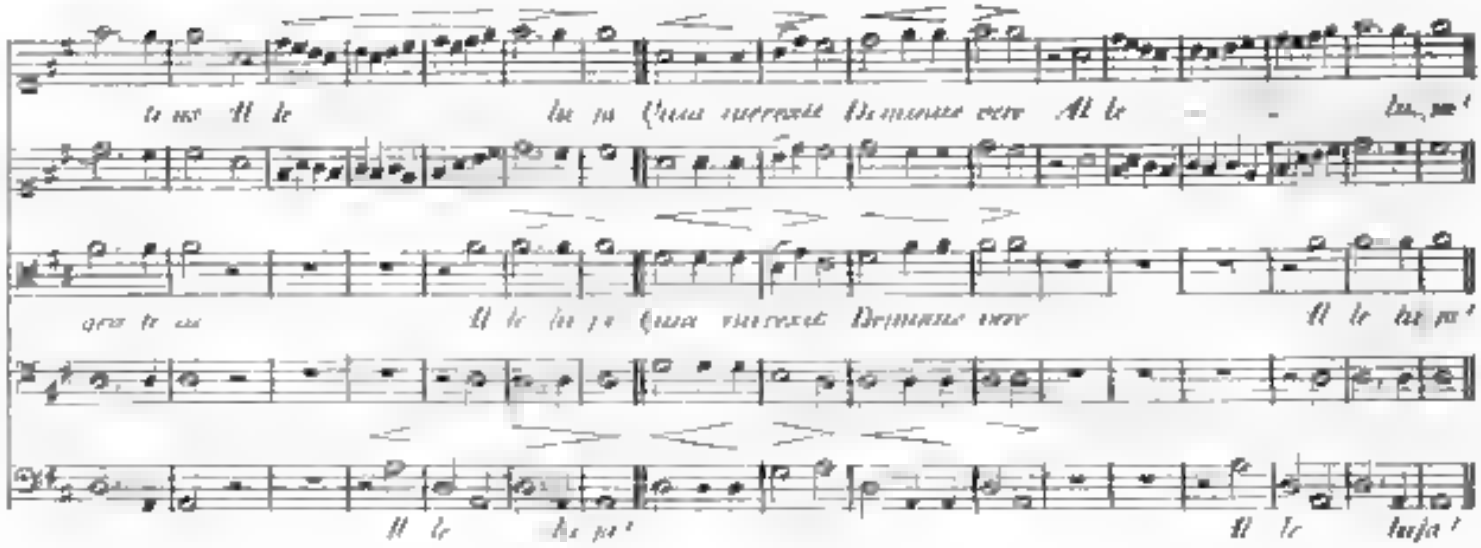
et

Festo Paschat

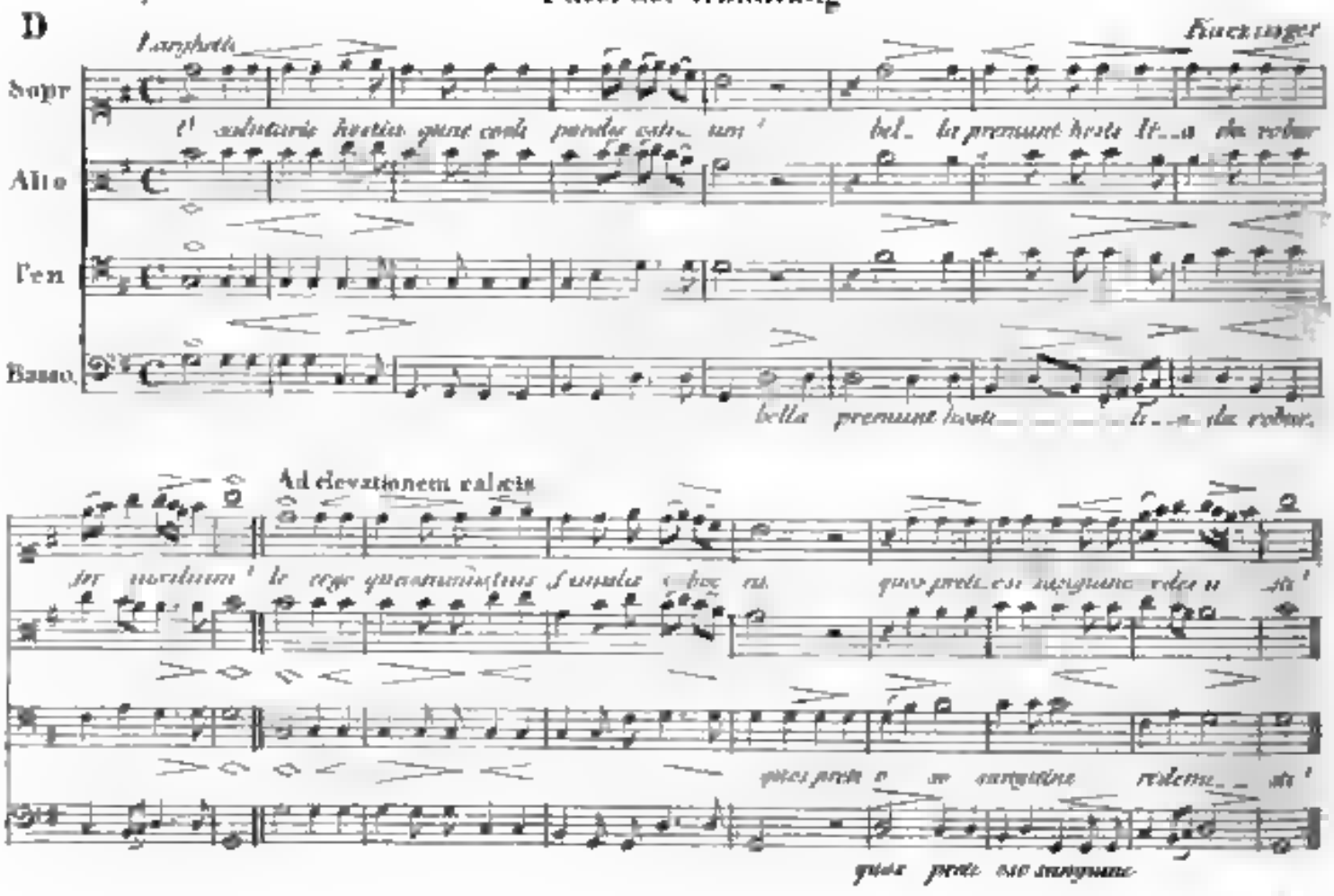
justum est et justum est A_men Sed li_bera nos a malo a ma_lo De gra

justum est et justum est A_men Sed li_bera nos a malo a ma_lo De

et A_men De



Unter der Wandlung



ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juny. Nº. 25. 1820.

Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes etc.

(Beschluss.)

Bey den Festen der dritten Klasse wurde der Verf. den einfachen Choralgesang anwenden. Damit dieser aber leiste, was er soll und seinem Zweck nach kann, so muss er anders vorgetragen werden, als es so oft geschieht. Denn wahrhaft sündlich ist der kalte Sinn, die Flachheit und widrige Gemeinheit, mit welcher so oft diese heiligen Gesänge in der Ausführung entweiht und verunedelt werden, diese unvergänglichen Denkmale von der Erhebung des menschlichen Gemüthes, diese unsterblichen Reste einer vielleicht nie wiederkehrenden Ausbildung des Menschengeschlechtes, an deren Grundzügen sich auch der bessere Geist der neueren Musik an dem Einfachen, Grossen, Seelenvollen erbaut und zu kräftigerm Aufschwunge, so wie zur reicheren Entfaltung gestärkt hat. Wie selten spricht uns aus ihm jenes tiefe Gefühl an, wo die heilige erhabene Stimmung, wo die Innigkeit des gerührten Herzens, welche, diesen Notenzeichen eingeboren, beym Vortrage derselben sich entfalten, in neuer, schöner Lebensblüthe sich entwickeln sollte, wozu auch die Ungebundenheit von dem sonst gewöhnlichen beengenden Taktmasse die beste Gelegenheit giebt? Was über den Gesangvortrag zu bemerken war, gilt auch von der gewöhnlichen Begleitung mit der Orgel, die selten der Würde und der innern Kraft dieser einfachen, auf eine so grosse Wirkung berechneten Gesänge angemessen ist. Und was bietet hier der Reichthum von Harmonieen, wie ihn die neuere Zeit so rühmlich entwickelt hat, was so manche brave Anweisung zu einer würdigen Orgelbegleitung, von selbst das gewaltige Instrument, die Orgel, dieses effectvolle Pfeifenorchester, welche reiche Mittel bietet allen diesen zu den mannigfaltigsten und grössten Effecten dar! — Wenn der Hauptcharakter der Choralmelodie von den Sängern so wie von dem Organisten genau studirt würde, wenn, nach dem Grade der einzelnen Stellen, Recitation und Gesangvortrag im engern Sinne abwechselten, wie es ohne Zweifel bey den Griechen war, wenn auf diese Weise bald Freyheit im ungebundenen Zeitmasse, bald wieder nur durch den zu Grunde liegenden Gefühlsausdruck selbst gesetzte und diesem entsprechende Zeiterfüllung erschiene, wie reich würde sich dieses, ausserdem so ernstes klingende, tiefe Tongemälde entfalten, wie neu und hochst eindringend müsste die Wirkung dieser Gesänge seyn! Wenn nun der Organist nach, jede Stelle in ihrer gemüthlichen Grundbezeichnung ergreifend, stets eine zweckgemässe würdige Akkordenfolge gäbe, eine Folge von Harmonieen, welche dem Geist einer vielsagenden Rede und ihrer einzelnen Einschnitte entsprechend, das Gemüth zu höheren Gefühlen anregte; wenn er sich hierzu der ihm zu Gebote stehenden mannigfachen Hülfsmittel von Stärke und Schwäche des Tones und einer wohlberechneten Registermischung bediente, wenn seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele in einfach-grossem Styl gedacht und ausgeführt wären u. s. w. was könnte auch hier zu Förderung der Andacht geleistet werden!

Dass in demselben Geiste alle Kirchenstücke dieser Klasse, Messen, Vespern, Requiem u. s. w. auszuführen wären, bedarf keiner besondern Ausführung.

Zur Feyer der Feste der vierten Klasse dienen die Lieder. Ueber den Charakter der Kirchenlieder, den höheren Schwung, welchen sie erfordern, die Annäherung derselben durch *grosse* und *bestimmte Grundumrisse* an den feyerlichen Choralstyl, über die hier nöthige Vermei-

Digitized by Google

dung aller verbrauchten oder gemeinen melodischen und harmonischen Formen u. s. w. ist schon so vieles gesagt worden. Doch glaubt der Verf. auch hier den Dichter und Tonsetzer darauf aufmerksam machen zu müssen, wie genau der ganze Kultus mit allen seinen einzelnen Verzweigungen zu studiren sey, damit — was der Fehler bey den meisten Liedersammlungen zur Feyer irgend eines Kultus ist — das Ganze nicht als eine zufällige Rhapsodie, sondern als ein wohlgeordnetes und genau berechnetes ästhetisches Ganze erscheine, in welchem durch wohlangewandte Gegensätze, durch Wechsel der Versmassen, welches eine mannigfachere musikalische Behandlung zuläßt und veranlaßt, durch Steigerung der Gefühle, jeder Theil durch die andern gehoben wird, und alles angewandt ist, wodurch einem Kunstwerke von so erhabenem Gegenstande die volle begeisternde Wirkung gesichert werden kann. Der Vf. wird diesen zu erinnern unterlassen haben, wenn nicht auch hier die Mangelhaftigkeit und Werthlosigkeit so vieler Werke, die Aufforderung zu mehr geordneten und würdigern Ansicht des Gegenstandes dringend geböten. Bey dieser nothwendigen geistvolleren Behandlung könnten auch viele eben bey der Feyer des Fests von der zweyten Klasse angegebenen mannigfaltigen Formen, jedoch immer mit Rücksicht auf das Wesen des Kultus so wie auf die besondern Verhältnisse des Chors und der Gemeinde angewandt werden. So könnte das Volk eine Strophe singen und der Chor dieselbe Melodie mit mannigfaltigen Harmonieen vortragen, welche, dem Geiste des Textes gemäss, einem solchen Gesange die anziehendste und eindringendste Bedeutung verschaffen würden. Man könnte auch den Chor in zwey Abtheilungen dieselbe Melodie, und dann wieder vereint singen lassen. Einzelne Stimmen könnten, besonders wo der Sinn des Textes es zu fordern scheint, kleinere Einschnitte vortragen, welche dann der ganze Chor beantwortete u. s. w. Als vortreffliches Muster legen wir in der Beylage V. die Behandlung des einfachen fränkischen Volksliedes auf den heiligen Kilian, von Vogler, bey, welchem nur, nach unserer Idee, das Einfallen der Gemeinde fehlt. Was hat Vogler diesen wenigen Takten für eine tiefe und reiche Bedeutung zu entlocken gewusst! Und wie viele herrliche Lieder würden durch eine solche Behandlung gewinnen! Wie könnte man blos durch die Kraft der Harmonieen und einer geistvolleren Auffassung des Textes solchen Gesängen den erhabensten Schwung geben! Wie viel ist also auch hier noch zu thun übrig! — Allerdings ist auch in den neueren Zeiten viel Gutes geschehen, welches, so wie das Bestreben, die würdigen alten Melodieen wieder zu benutzen, der Verf. mit Achtung anerkennt. Den begleitenden Organisten verweisen wir, der Kürze wegen, auf die oben für die Begleitung des Chorals angedeuteten und auch hier anwendbaren Grundsätze.

Nun möchte noch etwas über die Begehung der Trauergottesdienste zu sagen seyn. Dass diesem überhaupt nur Gefühle der Wehmuth, des Schmerzens, gemildert und gehoben durch die Hoffnung auf eine Vereinigung jenseits und durch die Tröstungen des Glaubens, zu Grunde liegen, deren Entfaltung und Verbindung dem besondern Charakter einer jeden Art dieses Kultus und seiner Theile entsprechen müsse, ist schon an und für sich klar. Eben so wenig möchte hier zu erinnern seyn, dass dieser Kultus in jeder Form der oben besprochenen Feste gegeben werden kann, mit Benutzung der vollen Instrumentaleffecte, — wie z. B. im *Requiem* von Mozart — im Hymnenstyle, im Style des Chorals, so wie des einfachen Liedes. Nur möchte es nicht überflüssig seyn, auf die eigene Kunstanlage, besonders in manchen Arten dieses Kultus, aufmerksam zu machen. Findet es sich ja doch, dass manche sonst nicht ungeschickte Männer in dieser Gattung der heiligen Musik Werke liefern, welche in vielen Punkten die Mangelhaftigkeit ihrer Kenntniss von diesem Kultus und seinen Grundzügen, oft sogar durch Verstummelung des Textes, beweisen. Dies zeigt sich besonders bey der Todtenmesse, welche die Kirche eine eigene vortreffliche, von der andern Messe ganz verschiedene Gestaltung gab, die man durchaus kennen muss, um hier nicht in den auffallendsten Irrthum zu verfallen.

Durchdrungen vom Schmerz über den erlittenen Verlust, flehen Verwandte und Freunde, erfleht die ganze Gemeinde — im *Requiem aeternam dona eis* — für alle Verblichenen ewige Ruhe, Erbarmung und Gnade und Aufnahme zum Lichtquell alles Lebens. Dies kann nur geschehen durch die Kraft der göttlichen Vermittlung von Christus. Denn schrecklich sind die Begebenheiten und Schicksale, welche die Auflösung

alles Zeitlichen durch die Kraft des Göttlichen, und den Untergang des Materiellen begleiten. — *Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla* — und nur durch die Gnade der Erlösung und die dadurch erlangte Erkenntniss des Höchsten, in dessen Anschauung der Mensch über alle Zeitlichkeit hinweg zum Ewigen sich geschwungen hat, kann ihm Rettung und Heil werden. Daher wendet sich die Bitte an den Vermittler, das grosse Sühnopfer und dessen begnadigendes Verdienst. — *Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae* — Noch eindringender wird dieser im *Offertorium* angesprochen — *Domine Jesu Christe, libera animas omnium fidelium defunctorum* — und der herzliche Bittgesang für das Heil jener Verstorbenen, für welche die Feyer Statt findet — *suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus* — dringend sich zum Vertrauen, dass sie nicht in die Finsternisse, sondern zur Quelle des Lichtes gelangen werden, wie es Gott schon dem frühesten Erwählerthe verheissen hatte. Dieses Vertrauen erhebt sich aber bis zur stärkenden und ganz beruhigenden Gewissheit, denn Gott ist heilig — *Sanctus Dominus Deus* — sein Reich ist Himmel und Erde, und nur die Stimme ewiger Glorie, ewigen Heils hallt aus demselben wieder — *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* — Und hier ist der ästhetische Lichtpunkt des Ganzen, wie es auch Mozart vortrefflich beobachtete, welcher uns hier die Herrlichkeit und Grösse der Schöpfers und die erhebendste Bestimmung aller Geschaffenen in dem majestätischen, sich gegen alle übrigen gedämpftern Tonarten, so imposant hervorhebenden D dur verkündet. Aus diesem hohen Gedanken quillt Trost, Hoffnung und Seegen für alle, welche im Namen des Herrn wandeln. — *Benedictus, qui venit in nomine domini.* — Und wer wird dort nicht gerne für seine Theuern hoffen, deren frommen Andenken diese Feyer gewidmet ist? — Gibt es freyer einen stärkendern Trost, eine kräftigere Beruhigung, als jene, diese Lehren, welche die Wege des Herrn gingen, verklärt am Throne des Allvaters zu wissen? — Daher wendet sich das vereinte Flehen noch einmal an den erhabenen Erlöser — *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam* — dessen Vermittelung und Gnade anrufend, wenn noch irgend ein Verziehen der Aufnahme der Verklärten in den Sitz der Seeligen entgegenstehen sollte. Und diese Bitte wird gewiss erfüllt, sie werden mit den Heiligen in der ewigen Lichtsphäre leben, denn bey Gott ist nur Milde, Huld und Gnade — *quia pius es.* — Und so erscheint dieser Kultus auch als ein treffliches, wohlgegliedertes Kunstgebilde, welches dem Dichter und Tonsetzer einen eben so reichen als würdigen Stoff, um die reinsten und höchsten, die schmerzlichsten sowohl als die seligsten menschlichen Gefühle anzuregen. Das hier Gesagte lässt sich, mit gehöriger Berücksichtigung der Unterschiede, auf jede andere Form dieses Kultus leicht anwenden.

Wie kommen nun zu der Beantwortung der Frage: wie lässt sich das Vorgeschlagene auch in solchen Kirchen ausführen, welchen nur sehr beschränkte Mittel zu Gebote stehen? — Was hiezu vorausgesetzt wird, ist ein Pfarrer, dem der Kultus am Herzen liegt — und ein Schullehrer, welcher, mit den nöthigen musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, seine Berufspflicht rekennt, seinen Grundsatz bey dieser wichtigen Angelegenheit mit Lehre und Beyspiel voranzugehen. Beyde, der Pfarrer und der Schullehrer, müssen im gleichen Geiste zusammenwirken, beyde, nach ihrem verschiedenen Berufe sich in das Geschäft theilen, an der geistigen Erhebung der Gemeinde von früher Jugend an durch alle Stufen des Alters hindurch zu arbeiten. Gottes Werk kann nur durch einen heiligen Sinn und redlichen Eifer gedeihen. Wo diese fehlen, wird nie etwas tüchtiges vollbracht werden, und da sind freylich auch alle Vorschläge zum Bessern vergeblich. Hat der Schullehrer durch seine Kenntnisse und durch seinen Eifer das Zutrauen der Gemeinde gewonnen, so wird man ihm gern die zur Feyer der Feste von der ersten Klasse unentbehrlichen Instrumente und andere Hilfsmittel nach und nach verschaffen. Auch kann durch die Mitwirkung des Pfarrers, die besondere Aufmunterung der Begüterten, so wie das Beyspiel der Ortsvorstände viel helfen. Der Feste von der ersten Klasse sind im ganzen Jahre nur wenige; der Schullehrer wird daher auch im Stande seyn, die nothwendigen Musikalien — von deren Anschaffung weiter unten wird gesprochen werden — mit gehörigem Geiste einzuüben, und überhaupt noch der oben gegebenen Vorschrift zu verfahren. An vielen Orten finden sich auch nicht wenige musikalisch gebildete Subjecte vor, die ihre

Kultur dem besondern Fleisse der Schullehrer, hier und da der früheren Gelegenheit in Klöstern, verdanken. Ohnehin sind die Thürmer mit ihren Gesellen in den Landstädten zur Theilnahme an der Kirchenmusik und hier und da zum Unterricht in der Tonkunst verpflichtet. Auch leitet sie hierzu schon der eigene Vortheil, so dass also in Hinsicht der Instrumente und der auszuübenden Musiker leicht gesorgt werden könnte. Kennt doch der Vf. eine grosse Menge solcher Ortschaften in seinem Umkreise, in welchen man den Gottesdienst mehrmals in jeder Woche musikalisch feyert und hier und da schwierige Werke der grossten Meister gut und mit einiger Besetzung aufführt. Wozu auch bey den wenigen Festen so viele Abwechslung mit den einzustudierenden Tonstucken? — Sind ferner nur einmal die besten Stucke gehörig eingeübt, und ist der Chor dadurch mit einer genaueren und geistvolleren Art des Vortrags bekannt, hat er diese, von dem Nutzen und der Nothwendigkeit derselben durch ihre schönere Wirkung überzeugt, nur einmal lieb gewonnen, dann ist alles für die Zukunft errungen, und es wird dann nur auf den beharrlichen Fleiss des Schullehrers ankommen, was hier nur möglichst würdigen Begehung der Gottesfeyer geschehen soll. — Dieser genaue und sorgsame Einstudiren erleichtert auch die Feyer der Feste von der zweyten Klasse nach der oben angegebenen Weise. Der Chor, mit der richtigen Art der Darstellung schon vertraut, wird die wenigen Stücke, welche er vorzutragen hat, leicht gut ausführen, und die Schuljugend, vom Lehrer in besondern Stunden eingeübt, wird ohne Schwierigkeit die Gemeinde in den Ton führen, sie darin erhalten, und sie überhaupt beseelen. Indem also jeder Theil nur einige Stücke einzuüben hat, so wird die Ausführung des Ganzen keiner so grossen Schwierigkeit unterliegen. Auch könnte man sich im Anfange mit einigen wenigen Formen begnügen. Eine reichere Abwechslung ist nur späterhin nöthig, um die zu grosse Einförmigkeit zu vermeiden, woraus eine ermattende Gewöhnlichkeit, Lauigkeit, nach und nach Zerstreuung und so ein unwürdiges Begehen des Gottesdienstes ohne alle Wirkung hervorgeht, wie dies besonders der Fall bey Liedern von nicht so erhebendem Charakter ist, welche zu oft wiederholt werden.

Was das Begehen der gottesdienstlichen Feyer durch Choral betrifft, so muss jeder Schullehrer hierin schon unterrichtet seyn. Dies ist beynahe überall Landesgesetz. Es käme also hier hauptsächlich auf eine geistvolle Ausführung desselben an, wie sie oben schon angedeutet worden ist.

Noch leichter aber ist die Feyer durch Lieder. Der Schullehrer darf nur seine Jugend in der Schule gehörig unterrichten und seine Orgel zu behandeln verstehen, so findet hierbey keine Schwierigkeit Statt. Und in diesem Punkte wird es mit jedem Jahre besser werden, denn es muss ja doch noch dahin kommen, dass in allen Schulen Gesangunterricht eingeführt wird. Der Zeitgeist fodert es, und jenes des Volkes ist dazu reif, wie es so viele Erfahrungen bestätigen. Wie wären wir auch ausserdem im Stande, unserm Volke jene Lebendigkeit und innere Lebensfülle einzuflossen, welche ihm noch mangelt und die es erhalten muss, um zu leisten, was es leisten und zu werden, was es werden soll. Man bewundert und ehrt die Weeke der Griechen, man preiset ihre hohe Kultur, warum ahmt man nicht vorerst ihre weise Erziehungsmethode nach? — Oder glaubt man noch immer, jenes durch einen Begeisterungshauch in den gelehrten Schulen erringen zu können, was in der früheren Bildung des Gemüthes versäumt wurde? versäumt in jener Zeit, wo es sich so leicht, so tief und so folgenreich für die ganze Zukunft entwickeln liess? — Dass der Unterricht mit Geist und Leben geschehen muss, wenn die gewünschte Wirkung erreicht werden soll, wer wird daran zweifeln? Will man einwenden, dass in den Schulen nur geschrieen werde, so sage man dafür, dass — gesungen werde. Die Hauptsache liegt am Lehrer. Und für dergleichen tüchtige Subjecte zu sorgen, ist die erste, ist die heiligste Pflicht des Staates. Man möge ferner nicht, dass bey einer grossen Menge kein seelenvoller Einklang zu erringen sey. Der Vf. hat dies selbst oft versucht, Chöre mit 140 Stimmen ausgeführt, wovon die meisten nach der bekannten allgemeinen Methode unterrichtet waren, und es ist ihm immer gelungen. Wissen muss man, wie und wie man es soll, dann lasse man es nicht an Fleiss und Geduld mangeln, es wird, es muss gelingen. — Durch diese Chöre lernt der Schullehrer die besten Talente beyder Geschlechter kennen, welche er in besondern Stunden unterrichtet. Sie bilden ihm die Anführer bey den Liedern, bis diese gehörig eingeübt sind, und dann seinen Chor. Aus ihnen

Digitized by Google

nimmt er auch die brauchbarsten Subjecte zur Unterweisung in der Instrumentalmusik; denn wer im Gesange gut unterrichtet und fest ist, dem ist das Erlernen jedes Instrumentes etwas Leichtes, es müsste denn seine körperliche Beschaffenheit einem solchen ungünstig seyn. Hat er einige tüchtige Schüler gebildet, so müssen diese wieder die andern unterrichten. Dadurch wird ihre Ehrbegierde angeregt, sie gewinnen an Gründlichkeit und Umsicht und der Lehrer an Zeit, welche er wieder andern der Nachhülfe Bedürftigen zuwenden kann. Wenn dann eine musikalische Produktion gut ausfällt — und dafür wird der kluge Lehrer sorgen, um den Muth seiner Schüler anzufeuern — wenn der Pfarrer, die Gemeindevorsteher u. s. w. die Schüler loben, dadurch sie und die Eltern gewinnen, diese, bey der Aufführung gegenwärtig, die Fortschritte ihrer Kinder bemerken, so hebt sich die Sache von jedem Tage, der Schullehrer gewinnt immer mehr Zutrauen, er verpflichtet sich so viele wichtige Gemeindeglieder, und gern bietet man ihm die hülfreiche Hand, wo es gilt, den Bedürfnissen und Hindernissen abzuhelfen. So greift ein Unterricht in den andern über, die Gefühle der Jugend werden veredelt, durch die Gesänge kommen die fruchtbarsten Ideen der Dichter und Tonsetzer in Umlauf, das häusliche und öffentliche Vergnügen gewinnt eine edlere Form, viele schädliche Zerstreuungen werden abgewehrt, der bey den blos ländlichen Beschäftigungen so häufig anzutreffende stumpfe Sinn wird durch das neu erhaltene Element eines regeren Lebenssinnes aufgeregt, und eine edle Heiterkeit tritt an deren Stelle; die Jüngeren bereiten, indem sie heranreifen, den Sinn für diese Art der Kunstbildung weiter aus, sie werden selbst wieder Familienväter und Hausmütter, welche dann auf die Bildung ihrer Kinder sorgfältiger achten, und so wird nicht allein die Kultur überhaupt befördert, sondern jede Gemeinde findet dann in sich selbst die Hülfsmittel, um die besten Werke der Tonkunst gut aufführen, und so eine würdige mannigfaltige kirchliche Feyer durch den Antheil der Musik herstellen zu können. In wiefern die oben geäußerten Vorschläge auch in den noch bestehenden Stifts-, Kathedral- und Klosterkirchen anwendbar lassen, das mag der Einsicht eines jeden Musikdirectors überlassen bleiben, welchem an seinem Platze gleichere Hülfsquellen zu Gebote stehen, als der Vf., um allgemein anwendbare Vorschläge anstellen zu können, hier annehmen dürfte.

Nun ist noch zuletzt die Frage übrig: woher erhält man zweckmässige, dem Geiste des erwähnten Kultus gemässe Musikwerke? —

Was für Einzelne unausführbar scheint, wird leicht durch vereinte Kräfte. So auch hier. Leicht wird gewiss jede Gotteshauspflege zu diesem Zwecke jährlich den geringen Beytrag von 6 Groschen oder 24 Kreuzer abgeben können. Man erhebe diese unbedeutende Abgabe von allen Kirchen eines Kreises oder grösseren Distriktes zur Anschaffung ausführbarer gediegener Kirchentonstücke. Ein tüchtiger, vom Eifer für die gute Sache belebter Mann, mit der obersten geistlichen Behörde im Einverständnisse, unterrichte sich von den Bedürfnissen der verschiedenen Kirchen und besorge darnach die Anschaffung der nöthigsten Werke neuerer oder älterer Zeit. Angenommen nun — wie dies der Fall z. B. im Untermainkreise des Königreichs Bayern ist — dass in einem solchen Bezirke 1000 Kirchen sich befänden, welche jenen kleinen Beytrag zahlen könnten, so erhielte man die jährliche Summe von 500, und in zwey Jahren 1000 Gulden Rheinl. Wie viel gute, vortreffliche Werke könnte man dafür anschaffen, wenn man von jedem Werke nur einige Exemplare kaufte, und diese durch Abschreiben vervielfältigen liesse, welches die Schüler, von dem Schullehrer dazu angewiesen, besorgen könnten, damit diesem nicht seine nothwendige Zeit entzogen würde. Diese Sammlung von Tonstücken, als öffentliches Gut aufbewahrt, könnte zugleich zur Uebung der Schüler dienen, welche dafür wieder zum Abschreiben neuer Werke verpflichtet wären.

Diese Andeutungen weiter zu verfolgen, liegt ausser dem Zwecke des Verf. Er hält sich überzeugt, dass, wenn seine so leicht ins Werk zu setzenden Vorschläge in einem grössern Lande zur Ausführung kommen sollten, daraus die wichtigsten Folgen für die musikalische Feyer des Gottesdienstes und für die Tonkunst überhaupt hervorgehen würden.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. In den verflossenen Wintermonaten ist uns in Absicht auf Concert-Musik manches Interessante geboten worden. — Spohr, Hermstädt, Maurer, Mscheles, Lafont und Boucher

kehrten bey uns ein. Die Leistungen der drey erstgenannten Künster sind bereits in einem frühern Berichte hinlänglich gewürdigt worden; mir liegt es jedoch besonders ob, des Eindrucks zu erwähnen, den Herr Louis Maurer als vortragender und dichtender Künstler auf mich gemacht; nicht als ob hierdurch an seinem Werthe etwas hinzugefügt werden könnte, sondern nur um die Anerkennung auszusprechen, welche dem wahren Verdienste gebührt. — Ich bekenne daher, dass wenige Musiker eine solche Anerkennung erwarten dürfen, wie sie Herrn M. von Rechtswegen zu Theil werden sollte und dass Er, näheret er sich in solcher Art, wie er bisher gethan, der Vollendung, eine der schönsten Blumen in dem Bluthenkranze unserer vaterländischen Kunstler bilden wird. Herr M. verbindet nämlich mit einer vortrefflichen natürlichen Anlage eine ungemeine Bildung und Erfahrung, wodurch seine Productionen Frische, Leben und Glanz erhalten, Eigenschaften, die aus der Verbindung des genialen mit dem Seinigen hervorgehen. Sein Spiel ist daher feurig, grandios, ohne im mindesten auszuarten in jene bizarren Verirrungen, welche das wahre Genie verschmähet, da ihm der ächten Hulfsmittel unzählige zu Gebote stehen. Seine Compositionen sind originell erfunden, und obgleich im Charakter glänzend und effectvoll, so ist dennoch deutsche Grundlichkeit und Beachtung aller Kunstmittel in ihnen vorherrschend. Wenn wir nun noch hinzusetzen, dass Herr Maurer mit einem eminenten Talente einen bescheidenen liebenswürdigen Charakter verbindet, so wird es gewiss allen wahren Kunstfreunden doppelt angenehm seyn, seine nähere Bekanntschaft gemacht zu haben.

Von diesem wackern Künstler wende ich mich zu einem andern, nicht minder ausgezeichneten, ja, was die Behandlung seines Instruments betrifft, einem wahren Heros. — Ich meine Hrn. Moscheles Clavierspieler und Componist aus Wien, der in zwey Concert n den grossen Ruf, der ihm vorausging weit über alle Erwartung befriedigte. Der Raum dieses Berichts, wollte ich nicht allein von ihm reden, erlaubt es nicht, in alle Einzelnheiten einzugehen, welche Herrn M. zu einem der grössten jetzt lebenden Künstler auszeichnen. So viel sey gesagt, dass seine Virtuosität bey Kennern und Nichtkennern einen seltenen Eindruck hervorbrachte. Gothe's Grundsatz, dass der Dichter besonnen seyn müsse, auch wenn er ein leidenschaftliches Werk erzeuge, und der Künstler sein kaltes Blut bewahre, um stärker auf die Einbildungskraft der Zuhörer zu wirken, scheint Herr M. besonders beherzigt zu haben. In seinem Vortrage — glaubt man ihn auch vergessen in der Flut der Empfindungen — herrscht eine Besonnenheit, die grosse Selbstbeherrschung voraussetzt, und dieses kann auch von seinen Tondichtungen gelten. Zwey allerliebste Ouverturen und ein Concert beurkunden sein schönes Talent für Composition, und wenn seine freye Phantasie nicht in allen Theilen gelingte, so mag man dieses der Anstrengung des Tages, dem Bestreben populär zu seyn, oder wohl gar dem Umstande zuschreiben, dass der Genius eines ächten Künstlers nicht so frey walten kann, wenn äussere Bedingung auf ihn wirkt. In Beziehung hierauf bemerke ich, dass Herr M. im Privat-Zirkel, und zwar ohne aufgefordert zu seyn, solchergestalt phantasirte, dass die strengsten Kritiker darin entzückt und entzückt waren. — Auch Herrn Moscheles bezeichnet hohe Bescheidenheit und humanes Betragen, und so wird er überall um so willkommener seyn, wo man über den Künstler den Menschen nicht vergessen mag. —

Am 12ten April gab Herr Lafont und seine Gattin Concert. — Die Virtuosität dieses Meisters ist allgemein anerkannt, und er bewährte in dem Vortrag eines Violin-Concerts und verschiedener Variationen seinen Ruf als einen der ersten Geiger der ältern Pariser Schule. Er hat ein gediegenes Spiel, beherrscht sich vollkommen und übt die technischen Kunstmittel in hoher Vollendung; allein die mechanische Kunstfertigkeit ist es nicht allein, welche das Gemüth erhebt, und der Seele jene Schwungkraft ertheilt, welche in dem Schöpfer und dem Empfindenden gleiche Wirkungen erzeugen. Dieser Zauber entzieht sich aller Berechnung und entwickelt sich beim wahren Künstler im Drange der Nothwendigkeit, — nicht in Folge des Calculs. — Herr L. scheint sich die Besiegung materieller Schwierigkeiten als höchste Aufgabe gestellt zu haben, allein seine Leistungen lassen Herz und Gemüth leer. — Die Anwesenden schenkten dem Künstlerpaar wenig Theilnahme, welches theils daher rühren mag, dass der Anfang des Concerts um halb 10 Uhr statt fand, obgleich 8 Uhr präcise

angekündigt war, theils auch der Gesänge wegen, welche Herr L. mit seiner Frau vortrug. Es waren nämlich verschollene französische und italienische Romanzen mit Klavierbegleitung, eine Gattung, die man hier im Concert-Saale nicht gerne hören mag, um so mehr, wenn sie, wie es hier der Fall war, mit Anmassung vorgetragen werden. Die Stimme des Herrn L. ist übrigens so schwach, dass ein grosser Theil des Auditoriums nichts davon vernahm und ihm das Prädicat seiner Kammersänger wohl zu Theil werden dürfte. Auch der durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon bekannte Herr Alexander Boucher gab mit seiner Frau zwey Concerte im Saale des Weidenbusches. Das Auditorium war, der erhöhten Eintrittspreise wegen, nicht zahlreich. — Schon vor 15 Jahren hörten wir Herrn B. und bewunderten seine Fertigkeit, einen überaus schönen Ton und die Leichtigkeit, womit er die grössten Schwierigkeiten besiegt. Schon damals bemerkte man indessen seine Sucht, bizarr und originell zu erscheinen. Leider hat sich dieses nunmehr in einem solchen Grade ausgebildet, dass darüber das Gute, welches ihn auszeichnete, beynahe ganz verloren gegangen ist. — Es scheint, dass dem Herrn B ein musikalischer Kakodämon innewohnt, der, sobald nur ein Funke von Ordnung, Ruhe und Klarheit in seinem Spiele sich zeigt, zugleich seine Macht geltend zu machen sucht und in den abentheuerlichsten Sprüngen, Läufen u. s. w. sein Wesen kund thut; es ist etwas in diesem Spiele, was bange macht, und einen musikalischen Exorcismus als nothwendig erscheinen lässt, denn selbst der humoristische Genius greift nicht Platz; das schlimmste bey der Sache ist, dass Herr B. viel von seiner frühern reinen Intonation verlohren hat. — Madame Boucher zeigte sich als braver Künstlerin auf der Harfe und dem Piano. —

Indem ich nun die durchreisenden Künstler geschildert, gelanget es mir, der Sechs abonnirten Concerte zu erwähnen, welche die Mitglieder des hiesigen Orchesters im Laufe des Winters gegeben. — Dem vortrefflichen Spohr verdankt man hier die Anordnung, dass die Aufführung aller Sätze einer Symphonie und nicht mehr, wie ehedem, zerstükt statt findet. Diese Einrichtung wurde beybehalten und so war es möglich, sechs der vorzüglichsten Beethovenschen Symphonieen in hoher Vollendung zu hören. Viel Gutes wird in solcher Weise gewirkt und der Geschmack des Publicums stufenweise der edlern und ernstern Instrumentalmusik zugewendet. — Auch Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge wurde im ersten und letzten dieser Concerte gegeben, und obgleich für manchen Kunstfreund hiedurch ein doppelter Genuss entstand, so verdient die Wiederholung dennoch Tadel, einmal, weil die Ankündigung lauter neue, grösstentheils unbekannte Meisterwerke verhiess, und dann, weil es unpassend ist, dem Publikum ein und dasselbe Musikstuck zweymal hören zu lassen. — Mozartsche Werke hörten wir wenige —

Von unserer Oper kann ich Ihnen wenig erfreuliches mittheilen. Da, meiner Ueberzeugung nach, die Verwaltung ohne alle artistische und aesthetische Rücksicht, planlos geleitet wird, vortheilhafte Aenderungen ohne, langjährige Gewohnheit und individueller Beziehungen wegen, nicht zu erwarten sind, so schweige ich, so viel möglich, über den Gang des hiesigen Operwesens, um so mehr, da Oeffentlichkeit nicht beachtet zu werden scheint, und man auch auf die Gefahr, für einen tadelsüchtigen Berichterstatter gehalten zu werden, dennoch durch Rüge nichts bessern kann. Zeigt sich eine wohlthätige Aenderung, so verfehle ich nicht, sie Ihnen mitzutheilen. — Von neuen Opern wurde in Scene gesetzt: *Die falsche Catolani*, *das lebendige Weinfass*, *die Italienerin in Algier* und *das Wunderglockchen*. Neu einstudirt *Palmira* und *Lilla*. Einer neuen Oper *die eselsgraue Prinzessin*, sehen wir sehnsüchtig entgegen — Dagegen sind seit geraumer Zeit von dem Repertoire verschwunden (wahrscheinlich wegen mangelnder Besetzung) *Figaro*, *Così fan tutte*, *Famska*, *Lodoiska*, *Medea*, *Faust* und *Zemire und Azor*. Die beyden letztgenannten Opern sind seit dem Abgang ihres genialen Schöpfers nicht mehr gegeben worden und alle wahren Kunstfreunde sehnen sich vergebens darnach. Gluck'sche Opern werden hier gar nicht aufgeführt.

Ich wende mich nun zu einem Institute, das für die Kunst erfreulichere Resultate hoffen lässt. Ich meyne damit den Cäcilien-Verein, eine Singgesellschaft der ausgezeichnetsten hiesigen Dilettanten unter der Leitung des kunsterfahrnen braven Tenoristen Schelble. Dieser hat die Bühne seit mehrer Zeit verlassen, um sich ganz jener Anstalt zu widmen. — Vor einiger Zeit hörte ich daselbst

die Aufführung des *Idomeneo* von Mozart; und in Wahrheit, es blieb mir nichts zu wünschen übrig. Vollkommen reine Intonation, Schatten und Licht, Beachtung aller Nuancen karakterisiren Chöre und Soli und beweisen die grosse Aufmerksamkeit, den Fleiss des Lehrers und der Lernenden Liebe zur Kunst. — Möchte doch dieser Verein, in der Art wie er jetzt bestehet, ferner gedeihen und wachsen, sich selbst und Andern zum Nutzen und zur Freude!

Zum Schlusse meines Berichtes glaube ich mich allen Freunden und Verehrern Spohrs gefällig zu erzeigen, wenn ich ihnen mittheile, was ich aus guter Quelle über sein Auftreten in London in Erfahrung gebracht habe.

Obgleich Spohr und seine Gattin am 28sten Februar glücklich in London angekommen waren, so verbreitete sich durch einige Pariser Zeitungen das Gerücht von seinem Tode, welches in Deutschland auch Eingang fand, allein, glücklicherweise bald widerlegt wurde. — Schon am 6ten März trat Spohr in dem ersten Concerte der philarmonischen Gesellschaft auf und gewann alles durch sein bezauberndes Spiel. — Allein einen weit grössern Erfolg hatte sein Auftreten im zweyten Concerte, wo er einen Quatuor brillant in E ♯ spielte. Hier, und im Theater Drurylane, wo er mit seinem Potpourri in B auftrat, wurde er mit solcher Auszeichnung empfangen und entlassen, wie es selten einem fremden Künstler in England zu Theil geworden ist. — Seitdem ist das wackere Paar durch mehrmahliges Auftreten fortwährend in der Gunst und Achtung des Publikums gestiegen. Im letzten Dilettanten-Concert in der City, im Saale der London Tavern spielten sie eine Sonate für Harfe und Violin; Frau Spohr erregte durch das Eigenthümliche ihres Spiels die grosste Sensation, und erhielt vor allen andern, die denselben Abend auftraten, den lebhaftesten Beyfall. — Auch als Componisten wurde unserm braven Landsmanne die Anerkennung, die er so sehr verdient. — Gleich nach seiner Ankunft in London und in kaum 4 Tagen componirte der geniale Spohr eine grosse Symphonie in D moll, um damit als Componist aufzutreten. Was von diesem Werke zu halten sei, lässt sich aus seinen eigenen Worten abnehmen, mit denen er sich gegen einen seiner hiesigen Freunde also äussert: „Im 3ten Concert der philarm. Gesellschaft werde ich dirigiren, und mit einer neuen grossen Symphonie in D moll, die ich gleich nach unserer Ankunft hier angefangen und vor ein paar Tagen beendigt habe, debutiren. — Dass ich mich unendlich darauf freue, diess Werk, das ich mit grosser Begeisterung empfangen und geboren, von einem so herrlichen und stark besetzten Orchester, wie das der philarmonischen Gesellschaft (28 Violinen u. 12 Bässe u. s. w.) und in einem so würdigen Lokale, wie der neue Saal von Argyl Room ist, zum erstenmal zu hören, können Sie Sich leicht denken" u. s. w.

Mit der Aufführung dieses Werkes verhält es sich folgendermaassen: Unter mehreren recht zweckmässigen Einrichtungen bey der philarmonischen Gesellschaft findet auch die Statt, dass im Laufe der Concerte an zwey Abenden vor einem ausgesuchten Publikum von Künstlern und Kennern neue unbekannte Compositionen (hauptsächlich Symphonien und Ouverturen) exequirt werden, der Beyfall der Anwesenden entscheidet alsdann, ob sie der öffentlichen Aufführung in einem der folgenden Concerte würdig sind oder nicht. Bey einer solchen Probe wurde Spohr's gestochene Symphonie in Es ♯ und 2 seiner Ouverturen aufgeführt und mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen, was die Herren Directoren vermochte, die Aufführung der gedachten Symphonie für das nächste Concert zu verlegen. Allein Spohr lehnte dieses ab und versicherte, dass er nur einer eigends in London für die philarmonische Gesellschaft geschriebenen Symphonie aufzutreten wünsche. Die Aufführung derselben wurde nun unter Spohrs Direction für das nächste Concert festgesetzt. — Und hier erlebte er eine solche ausgezeichnete Anerkennung, wie sie wenigen Componisten in London geworden ist. — Alle Sätze wurden mit Enthusiasmus aufgenommen, das Scherzo Da capo verlangt und nach der Wiederholung noch lebhafter beklatscht. — Dieser gute Erfolg ist grossentheils auch dem trefflichen Orchester zu danken, welches alles aufs genauste und mit der grössten Sorgfalt exequirt.

(Hiezu die musikalische Beylage No. V.)

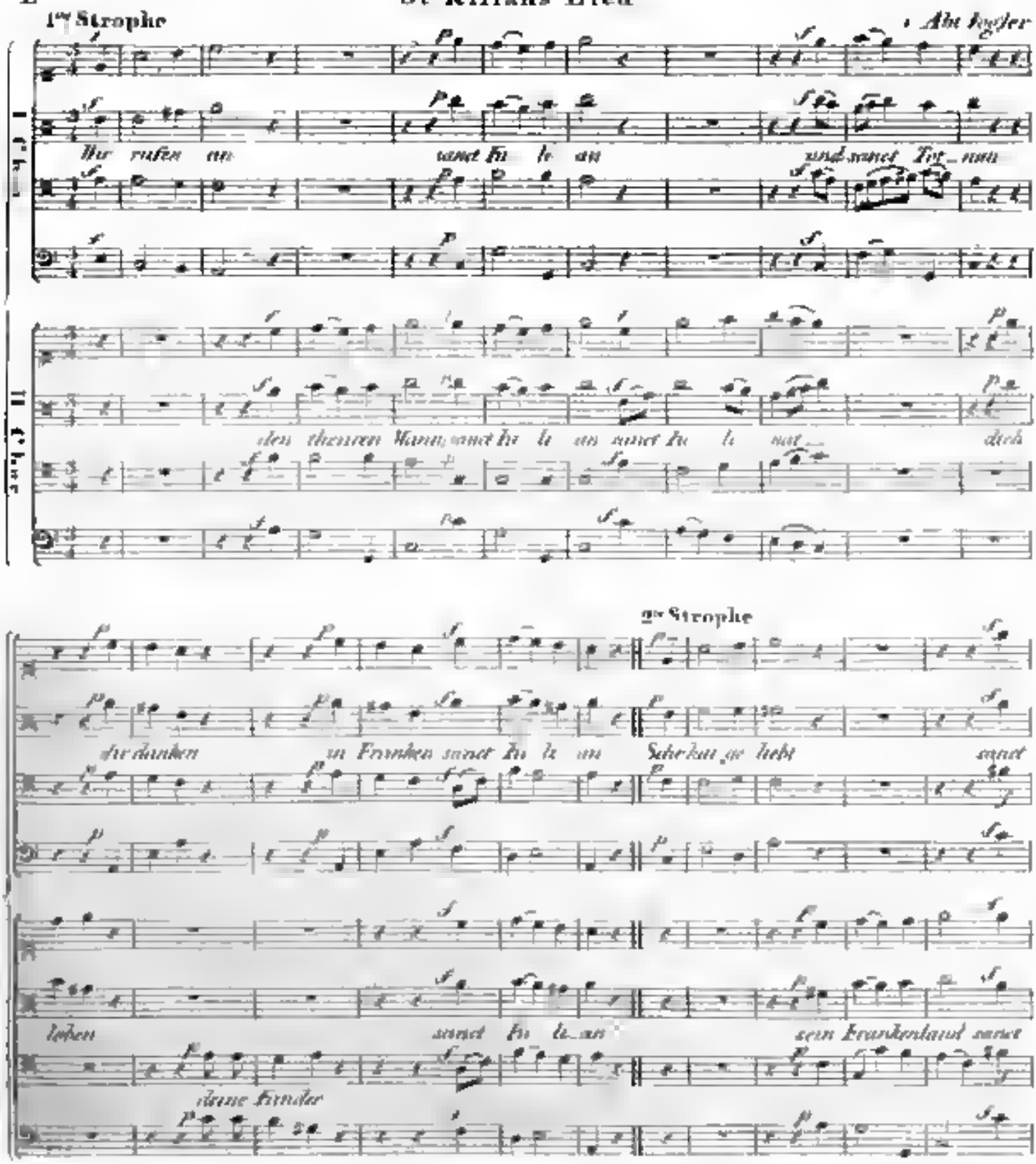
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

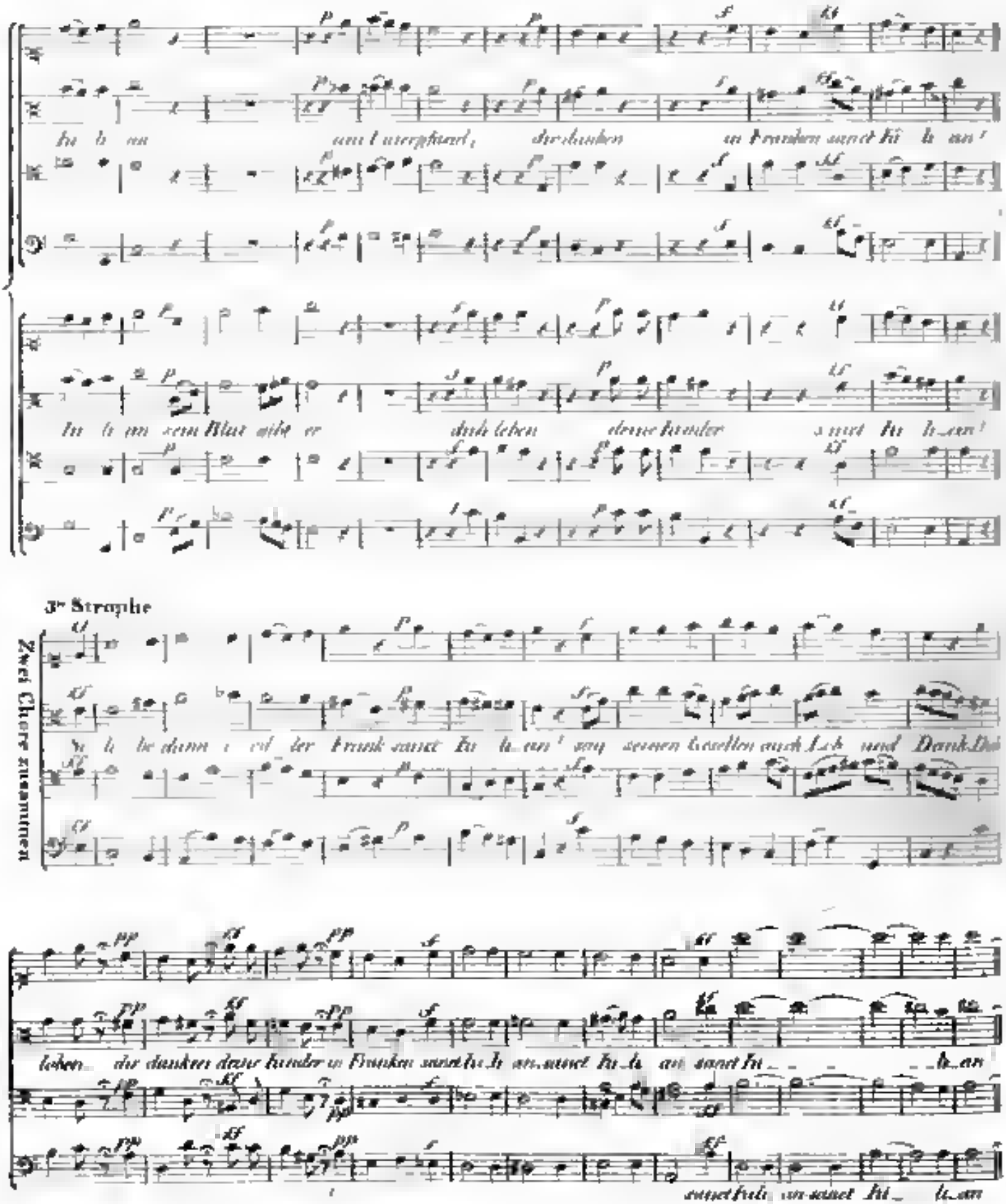
Digitized by Google

E

St Kilians Lied

1ste Strophe




3ter Strophe
Zwei Chöre zusammen

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juny. № 26. 1820.

Nachtrag zu dem Aufsatze: Einiges über die Ausübung der Flageolettöne auf der Violine,

im 4sten Stücke des vorigen Jahrganges der Mus. Zeitung

Der Bogen, heisst es dort, gewinnt an Zartheit (auch an Kraft und Sicherheit), weil die Flageolettöne eine eigene Berührungsart desselben erheischen.

Ich komme hierauf zurück, hauptsächlich um zu zeigen, worin diese eigene Berührungsart bestehe.

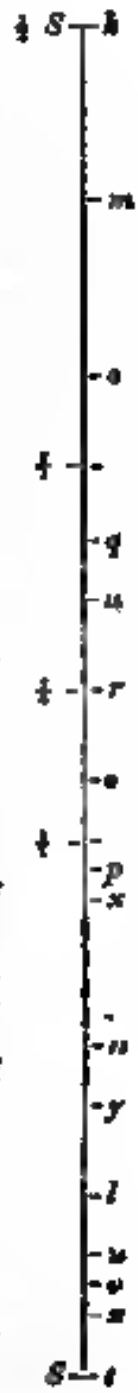
Die Sache ist für das Flageoletspiel vorzüglich und für das Violinspiel überhaupt zu wichtig, als dass ich nicht eine kurze Erläuterung derselben hier nachtragen sollte.

Sie beruht auf dem Grundsatze: dass die Flageolettöne nur ansprechen, wenn der Bogen zwischen zwey Schwingungsknoten, oder zwischen einem Schwingungsknoten und dem Stege (Sattel) spielt, und auf dem Zusatze: dass diesen Schwingungsknoten, gleichwie dem Stege, auch nicht zu nahe gekommen werden darf.

Anmerk. Schwingungsknoten sind eben die Stellen, wo die Flageolettöne ihren Sitz haben. Sie bleiben in Ruhe, während das Uebrige der Saite zittert und sind, obgleich ein freyer Schwingungsknoten einen sehr geringen Umfang hat, doch einer ansehnlichen Ausdehnung fähig. — Der Schwingungsknoten des A¹ z. B., mit leerer Saite zum Grundton, kann beynahe die Dicke eines Daumens messen, d. h. die nichtzitternde Stelle dieses Tones kann etwa die Länge des 16ten Theiles der ganzen klingenden Saite betragen. Diese Stelle kann man, ohne dass der Ton versagt, ganz bedecken, oder mit der Fingerspitze darauf hin und her rutschen, nur dass im ersten Falle der Ton etwas aufwärts schwebt, und, je nachdem sich im zweyten die Fingerspitze dem Bogen nähert oder sich von ihm entfernt, diese Schwebung auf- oder abwärts statt hat. — Die andere erlauben dann verhältnissmässig kleinere Ausdehnungen, nämlich A² um ⅓ kleiner als der erstere, A³ halb so gross, A⁴ um ⅓ kleiner u. endlich A⁵ um ⅓ kleiner. — Ohne diese bedeutende Ausdehnung der Schwingungsknoten wäre noch wohl kein Flageoletspiel möglich; durch dieselbe aber wird die Genauigkeit, mit der die Finger die Flageolettöne abzumessen haben, sehr gemindert.

A¹ hat nur einen Schwingungsknoten, daher hat der Bogen bey ihm einen grossen Spielraum *). Doch wollen wir diesen A¹ etwas näher untersuchen, weil er am besten die Natur der andern in Hinsicht auf das was hier zu sagen ist, erklären kann.

Die leere Saite, als Grundton angenommen, hat er (der A¹, oder die schwingende Saite, die ihn hervorbringt) auf der Violine genau die Länge nebenstehender Figur:



Sk bedeutet Schwingungsknoten, und zeigt die Stelle an, wo der Finger die Saite lose berührt, z. B. auf der G-Saite ⊞. St stellt den Steg vor. Führt man den Bogen auf l oder m, oder zwischen l und St, wie auch zwischen m und Sk, so schlägt der Ton leicht in die Octav, Duodez, Quintdez u. s. w. über, oder es erfolgt gar keiner.

Der Spielraum ist also zwischen l und m; aber auch da ist es nicht ganz gleichgültig, wo der Bogen spiele. Man versuche die Saite zwischen und auf den Stellen l n p r q o zu streichen, dann wird sich ergeben, dass der Ton an Klarheit in folgender Ordnung abnimmt: 1. zwischen den Buchstaben ln (oder mo), np (oq), pr (qr), 2. auf den Buchstaben, wo der Ton überhaupt

*) Die angehängten Ziffern der Zeichen A¹, A² u. s. w. geben zugleich die Anzahl des Schwingungsknoten eines jeden Flageolettones zu erkennen, und wenn man zu diesen Ziffern e addirt, so hat man die Zahl der Theile, in welche sich die schwingende Saite wirft.

Digitized by Google

weniger hell zu seyn scheint, n (o), p (q), r; dieser letztere sticht am mehresten gegen alle übrigen ab.

Anmerk. Dies Abstreichen eines Tones von sich selbst, oder diese eigne Modification desselben, hervorgebracht durch die verschiedene Stelle, wo die Saite gestrichen wird, ist noch auffallender bey der gewöhnlichen Art, die Töne zu greifen. Besonders zeichnet sich der Ton aus, welcher entsteht, wenn die Saite in gleicher Entfernung vom Sattel (oder vom festaufgesetzten Finger) und Stege gestrichen wird. Seine Tonlage (Lichte) macht ihn dann zu einem Mittelding zwischen gewöhnlichem und Flageolettone, welches dem Klange des englischen Hornes ähnelt. — Paganini, dem nichts auf der Violine entgangen ist, macht auch von dieser Art Tönen ganz zweckmässigen Gebrauch.

So wie es sich nun mit diesem ersten Flageolettone verhält, so verhält es sich auch mit den übrigen, nur dass der Spielraum immer kleiner wird.

So erstreckt sich der Spielraum des A^2 nur von u bis u, der des A^3 von v bis v, und zwischen x und x findet sich der Spielraum des A^4, immer nämlich die leere Saite als Grundton angesehen; denn werden sie vermittelst des sogenannten künstlichen Sattels höher versetzt, so wird auch die Gränze für den Bogen natürlicher Weise kleiner, so dass z. B. des A^4, eine Octave höher genommen, nur die Länge x l y zum Spielraum behält.

Daraus ergiebt sich nun, dass beym Flageoletspiele, ohne Rücksicht auf obenangeführte Modification des Tones, der eigentliche Spielraum zwischen l und y fällt, oder die allgemeine Regel.

Man führe den Bogen beym Flageoletspiele so, dass er im Durchschnitt einen guten Fingerbreit vom Stege entfernt sey.

Anmerk. Die Abweichungen, die man nach Umständen von dieser allgemeinen Regel (besonders nach l u hin) machen wird, abstrahire man von dem, was vorher gesagt worden ist.

Da diese Regel zu beobachten nur möglich ist, wenn der Bogen winkelrecht mit den Seiten geht, und ohne Berücksichtigung derselben viele von den Flageolettönen überschlagen oder gar nicht ansprechen, so fällt der Einfluss, den das Studium des Flageoletspiels in Hinsicht der guten und sichern Bogenführung auf das gewöhnliche Spiel hat, leicht in die Augen.

Worin übrigens die verschiedene Berührungsart der Flageolettöne von Seiten des Bogens bestehe, und wie derselbe durch sie an Zartheit gewinne, lässt sich besser bey ihrer Ausübung fühlen, als mit Worten ausdrücken.

Ich füge hier noch zwey kleine Uebungsstücke in Doppeltönen, besonders für diejenigen bey, die dem Mangel an Flageoletcompositionen dadurch nicht abhelfen können, dass sie sich selbst dergleichen componiren. Das Zeichen G- bedeutet, dass die mit ihm bemerkten Töne auf der G-Saite gespielt werden, D- auf der D-Saite, u. s. w.

Einfache Melodieen, die sich mit geringen Abänderungen, und wenigstens theilweise, auf das Flageoletspiel übertragen lassen, finden sich genug in den gewöhnlichen Compositionen aller Art. Doch müssen sie dann, der Natur des Flageoletspieles gemäss, mehrentheils eine Octave höher versetzt werden.

Joh. Heinr. Küster.

Nachrichten.

München. Sie wünschen zu wissen, welches Glück die *Rappresaglia* des Freyherrn von Poissl und *Emma di Presburgo* von Maierbeer auf unserer italienischen Bühne, wo sie bisher jede 2 mal aufgeführt worden, gemacht haben.

Um unsern braven Landesleuten, dem Freyherrn von Poissl und Hrn. Maierbeer, die aus reiner Liebe zur Kunst schon so vieles und mitunter Treffliches geleistet haben, volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, musste man, mit dem Operngedicht in der Hand, ruhig und wiederholt der Aufführung ihrer Werke beywohnen können. Eine bey uns höchst schwierige Sache, welche den Alleinbesitz einer Loge voraussetzt, und ohne ein auffallendes Drängen bey einer ersten Vorstellung kaum zu haben wäre, auch den Recensenten in Verlegenheit setzen könnte, seinen literärischen Domino, wie ein geistreicher Schriftsteller die Sache nennt, abzulegen, womit selbst dem Künstler nicht sehr gedient seyn möchte, indem auf solche Weise Niemand mehr an Unpartheilichkeit glaubt. Der gegenwärtige Correspondent muss sich also darauf beschränken, der hiermit laut werden zu lassen, was er bey der zweyten

Digitized by Google

Aufführung der beyden Opern, im Parterre manchmal hart gedrängt, ohne Opernbuch und ohne Bleistift, die ihn nur würden verrathen haben, gedacht hat, was ihn da ansprach, und ihm durch den Sinn fuhr.

Mir schien die Arbeit des Freiherrn von Poissl stellenweise sehr gelungen und oft ausgezeichnet. Ein gefälliger, einnehmender Gesang herrscht durch das ganze Stück, und unterhält immer auf liebliche, anziehende Weise. Leid thut es mir, dass ich aus eben angeführten Gründen, und mehr dem Eindruck des Ganzen als des Einzelnen hingegeben, aus dem Gedächtniss jene Musikstücke nicht bemerken kann, die mir vorzüglich Genüge gethan haben. Nur der Styl, dieser schien mir für diese Musikart hin und wieder zu düster, die Motive zu einfach und zu wenig neu. Ottaviano und mehrere Gesangstücke zu der vor mehrern Jahren hier aufgeführten Oper *Merope* haben dem Freyherrn von Poissl viele Ehre gemacht. Es ist schwer, besonders nach längerer Ruhe, aus dem tragischen Musikstyl in einen neuen leicht geformten, auf welchen die Mode so viel Einfluss hat, überzugehen, noch schwerer, im Auslande den bürgerlichen, lachend weinerlichen Erfordernissen einer Opera semi-serie, diesem oft ungestalteten Zwitter, ein Genüge zu leisten. Viele wünschten, dass der verehrliche Componist über die Wahl des Poems sich mehr besonnen hätte. Es ist falsch, dass man über jedes Sujet eine gute Musik machen könne. Man darf aber die Textworte das Gedicht selbst nicht vergessen. Ohne Zweifel würde ihm ein ganz ernster Stoff mehr zugesagt haben, besonders da er Sigra Festa, diese einsichtsvolle Künstlerin, die somit auch mehr an ihren Platz gekommen wäre, zu Gebote hatte. Indess muss man doch diese mit so vielem Fleiss, Einsicht und Geschmack durchgeführte Arbeit zu den vorzüglichen dieses Tonsetzers zählen, und herzlich wünschen, dass er seine Musse auch für die deutsche Bühne wieder einmal verwende. Die Oper wurde gut, mit richtigem Zusammenwirken, bestem Eifer und, wie man durchaus hörte, nur vollkommenen Zufriedenheit des Meisters selbst gegeben, auch wurde sie mit vielem Beyfalle aufgenommen; der verdienstvolle Künstler hat damit seiner Einsicht und seinem geläuterten Geschmacke ein neues Denkmal gesetzt.

Herrn Mayerbeers *Emma* hat, besonders im 2ten Akte, — so wie es nämlich den Correspondenten bey seiner beschränkten Lage und nur bey *einer* Vorstellung dünkte — grosse Stellen, welche den Harmonisten und einen gedankenreichen Componisten beurkunden. Vieles in den sonst so vernachlässigten Recitativen ist neu, frisch und überraschend. Der Vorwurf, dass er zu sehr sich an die Rossinische Modeform gehalten, scheint uns wenig gegründet. Wie? hätte etwa Hr. Maierbeer zu Venedig im Bendalschen Style schreiben sollen? und wäre ihm auch das gegeben, was vielen andern nicht gegeben ist, hätte er *à la Mozart* componirt, würde man ihn dann nicht wieder des Plagiats, der Nachahmung beschuldiget haben? Man darf nicht immer originell seyn, auch nicht, wenn man es seyn kann. Was musste nicht selbst Glück für Wege einschlagen, um seine ganz auf Natur und Wahrheit gegründete Musik geniessbar zu machen. Freilich ist der Gesang dieser Oper im Ganzen, doch mit mancherlei Ausnahmen, in jetziger italienischer Manier gehalten, der sich der Componist fügen musste, wenn er anders dem Gedanken, in Italien aufzutreten, nicht entsagen wollte. Es findet sich übrigens in den Anlagen der Gesangstücke in den Finalen, besonders in den Recitativen so viel Eigenes, Selbstgedachtes, seine Musik ist oft so kräftig und frisch, seine Instrumentirung einem italienischen Ohre so ungewohnt, dass wir den grossen Beyfall, womit der Deutsche beehrt worden, wohl daraus erklären können. Bey alle dem mag doch der etwas launigte Berliner Recensent, der aber diese Oper wohl nur in deutscher Uebersetzung gehört, nicht ganz im Unrecht seyn, wenn er diese Composition als den dramatischen Forderungen nicht ganz entsprechend erklärt. Es ist uns etwas Aehnliches während der Vorstellung öfter eingefallen, und hätten wir das Opernbuch bey der Hand haben und ungestört uns in selbigem umsehen können, wir würden auch gewiss nicht Weniger zu tadeln gefunden haben. Denn oft genug hörten wir, selbst bey rührenden Situationen, Worte wie: dolce, morte, affanno, und so vieles andre, wo wir einer ernstern Stimmung nahe waren, in munteren, oft ganz lustigen Weisen vorgetragen. Diess ist nun einmal die durch Rossini in die Kunst-Welt gekommene Erbsünde, von welcher sich Herr Maierbeer durch eigne Kraft

Google

leicht erlösen kann, wenn er neben einem umfassenden harmonischen Sinn und seiner Erfindungsgabe auch das poetische Gefühl, dem er wohl nicht fremde seyn wird, zu Rathe sitzen lässt. —

Als vorzüglich gelungenes Musikstück bemerkten auch wir den schon oft gerühmten bekannt gewordenen Chor des zweyten Aktes; nur zu lange, zu viele Wiederholungen, ein gewisses Selbstwohlgefallen, von welchem unser Componist nicht frey ist. Allein, Beysitzer einer englischen Jury und ein andermal Husaren singend einzuführen! und dann italienische Dichter in Verarbeitung von poetischen Stoffen so sehr erschöpft, finden sie in der Geschichte der Vorzeit keine Priester, Helden, Barden, Schäfer mehr, dass sie in unsanghare Menschen, eigentlich nur verkleidete Choristen, neue vorstellen? Wer denkt dabey nicht unwillkührlich an Herrn Mullners Ruhroy?

Ueberraschend und mit voller Kraft wirkte auch auf uns ein Duett eben dieses Aktes, vorgetragen von Sigra. Festa und Hrn. Roncem... Wer diese gebildete, echt dramatische Sängerin in *Othello* und *Emma* gehört und sie zu würdigen verstanden hat, wird auch wissen, was er von jenen unreifen voreiligen Urtheilen, die so manchen Notizen-Schreiber auf Gerathewohl in die Welt gebraucht hat, zu halten habe. Ein Gemälde, eine Statue in falschen Licht gestellt, muss ihres Eindruckes bey Nichtkennern verfehlen, und benannte Signora ist schon ihres Ganges und ihrer Haltung wegen, ohne von ihrer Singmethode zu sprechen, wenig geeignet, in einem *Turco in Italia* und ähnlichen Farsen zu ihrem Vortheil aufzutreten. Ihr Recitativ imponiert, es ist in den Ensemblestücken ganz Leidenschaft und Ausdruck, und was dem gemeinen Sängerhaufen immer Hauptsache bleiben wird, die Arie nemlich, ist ihr nur Nebensache. Mag auch ihre Stimme in den ersten Wintermonaten von den Einflüssen unseres Klima nicht frei geblieben seyn; nunmehr, da eine wärmere Sonne, wenn gleich nur selten, unsere dürren Ebenen beschaint, ist ihre vorige Klarheit und Fülle wieder gekommen, der Nebelschleier weggezogen. Sie, aber auch nur sie allein, mag unter den hiesigen fremden Künstlern durch ihren Vortrag unsern Einheimischen zum Muster dienen. Wer übrigens an einem theatralischen Gesangkünstler mehr zu beurtheilen vermag, als Stimme und Rouladen, würde unsere Dafürhaltens einen kritischen Maasstab mit mehr Erfolg an die Francomi's und Blondin's anlegen können.

Die zweyte Rolle — doch nein, der zweyte Part wurde gesungen von Demois. Moralt, einem jungen unter uns aufgewachsenem Mädchen von etwa 20 Jahren. Sie war — man gebe nur wieder seine Vernunft gefangen — Gatte, Held und Familienvater mit einem ihr zur Seite stehenden Kinde. Es fehlt der Debütantin nicht an einer guten, kräftigen, eigentlichen Altstimme, die aber, wovon wir uns die Ursache gar nicht angeben können, unnöthiger weise selbst bey Verzierungen sehr in die Höhe getrieben worden, dass sie mit der nicht correspondirenden Tiefe drey Stimmfächer anzog. Ihr Gesang war in Hinsicht der Festigkeit und Reinheit des Intoneens lobenswerth, doch, wie das wohl in diesem Alter noch nicht leicht anders kann gedacht werden, oft noch schwankend und nicht immer belebt; ihr theatralisches Benehmen frey und unbefangen. Man wünscht, diese junge talent- und fleissvolle Sängerin, die schon jetzt so vieles leistet, so vieles noch verspricht, in einer ihrem Geschlechte angemessenen Rolle zu sehen.

Gimsen. Seit ohngefähr dreyssig Jahren besteht hier ein Liebhaberconcert, welches, ohnerachtet mancher Unterbrechungen durch Kriegsunruhen, durch das Weggehen oder den Tod einiger geschickten Musikdirectoren u. dgl. sich nach und nach immer mehr vervollkommnet hat, und eines Theils zur musikalischen Bildung der Jugend, andern Theils zum Vergnügen des kunstliebenden Publikums nicht wenig beytragt. Einige günstige Umstände vereinigten sich, um diese, während einer langen Zeit blos auf Privatunterstützungen gegründete Anstalt zu heben, warunter vorzüglich erwähnt zu werden verdient, dass unser Grossherzog, dessen Kunstliebe und Kunstkenntnisse allgemein bekannt sind, vor einiger Zeit der Gesellschaft jährlich eine bedeutende Summe zur Anstellung zweyer Musikdirectoren huldreichst verliehen hat. Dadurch wurde es möglich, zwey geschickte Männer zu engagiren, durch deren vereinte Bemühungen und Zusammenwirken mit andern schon früher vorhandenen Künstlern und Dilettanten viel Gutes und Zweck-

mässiges für dieses Institut bewirkt worden ist. Der erste ist Herr Dr. Gassner, der als guter Solospieler auf der Violine und als geübter Musikdirector alle Achtung verdient. Auch hält er seit einiger Zeit mit Beyfall Vorlesungen über Gottfried Webers (seines ehemaligen Lehrers) Theorie der Tonsetzkunst. Der andere, Herr Hofmann, ehemals in Fulda und Mainz angestellt, spielt mehrere Instrumente mit Fertigkeit und hat eine angenehme Tenorstimme. Ausser einer bedeutenden Anzahl von Musikliebhabern, die theils aus hier studirenden, theils aus schon angestellten jungen Männern besteht, liefert auch das Corps der hiesigen Regimentsmusik manche brauchbare Subjekte für unser Concert, so dass alle Stimmen des Orchesters hinlänglich und meistens gut besetzt werden können. Daher wurde es möglich, in den während des Winters wöchentlich, während des Sommers alle vierzehn Tage, bestimmten musikalischen Unterhaltungen die besten Symphonieen, Concerte, Quartetten u. s. w. aufzuführen. Ferner besteht seit einiger Zeit ein Gesangverein von jungen Damen und Herren unter Leitung des Herrn Gassners, welcher schon manche Chöre und andere grössere Werke von vorzüglichen Meistern mit vieler Präcision und Fertigkeit vorgetragen hat.

Berlin. Uebersicht des Mai. Hr. Bader, neues Mitglied unserer Bühne, hat in folgenden Rollen debutirt: am 4ten als Tarar in Salieri's *Axur*, am 6ten und 28sten als Joseph in Mehul's Oper dieses Namens, am 22sten als Belmonte in Mozart's Singspiel dieses Namens. Er hat, wie aus frühern Berichten von hier und andern Orten bekannt ist, ein angenehmes Aeussere und einen vollen, schönen und dauerhaften Brustton. Durch ihn erhielten wir auch den hier fast ganz verschollenen *Axur* zurück, und die ganze Aufführung der herrlichen Oper war unter des Musikdirectors, Herrn Seidel, Leitung ganz vortreflich. In derselben Oper zeigte der junge Louis Schneider als Elamir eine an Tiefe, Fülle, Kraft und Sicherheit seltene Altstimme.

Von fremden Sängern traten auf: der schon im vorigen Berichte genannte Herr Mager aus Wien, am 6ten als Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten*; ferner Herr Woltereck, vom Stadttheater zu Hamburg, am 17ten als Sarastro in Mozart's Zauberflöte, am 22sten als Osmin in Mozart's *Belmonte* und *Constanze*, am 25sten als Axur in Salieri's Oper dieses Namens und am 28sten als Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten*; endlich Herr Schwerin vom Theater zu Reval, am 22sten als Pedrillo in Mozart's *Belmonte* und *Constanze*, alle ohne Beyfall.

Unter den Zwischenacten zeichnete sich am 15ten Herr C. Schunke, grossherzogl. badenscher Kammermusikus und erster Waldhornist aus, der ein Concertino von Maria von Weber und mit dem königl. Kammermusikus Hrn. Schunke ein Adagio und Rondo für 2 Waldhörner von Koch vortrefflich vortrug. Zu Ehren des vor einigen Tagen angekommenen General-Musikdirectors Hrn. Spontini wurde am 30sten seine Vestalin meisterhaft unter des Musikdirectors Herrn Seidel Leitung ausgeführt.

Verzeichniss sämmtlicher Opern des Kapellmeisters Pavesi *).

Stephan Pavesi aus Crema, und gegenwärtig Kapellmeister an der Domkirche daselbst,

---

*) Mehrere vollständige Verzeichnisse der Compositionen vorzüglicher italienischer Meister, mit Bemerkungen zur Lebensgeschichte derselben, sollen nach und nach in diesen Blättern mitgetheilt werden. Die Veranlassung dazu giebt mir die Mangelhaftigkeit dieser Rubrik in den musikalischen Wörterbüchern, namentlich in Gerbers und Bertins Tonkünstlerlexikon und in Gervasonis Werk, welches erst vor einigen Jahren herausgekommen ist. So fehlt — wer sollte es glauben? — der so bekannte Componist Pavesi bey Gervasoni gänzlich. Meine Absicht ist, diese Artikel in diesen Blättern möglichst vollständig und aus der ersten Hand zu liefern und ich bemerke über die bereits früher mitgetheilten Verzeichnisse Folgendes:

Bey Simon Mayr habe ich zwar Gervasoni benutzt, doch sprach ich mit Kapellmeister Mayr vorher selbst darüber, und habe mir von ihm die noch fehlenden Opern anzeigen lassen, wodurch das Verzeichniss derselben in der musikalischen Zeitung vollständig geworden ist. Basily und Generali haben mir ihre Verzeichnisse schriftlich gegeben und Rossini hat mir das einzige dictirt, alle drey sind vollständig (einiges über Rossini's Biographie findet sich hie und da in der musikal. Zeitung zerstreut). Dusiche Verzeichniss ist aus einem Cataloge entlehnt und daher seine Vollständigkeit ungewiss. Die hier folgenden Verzeichnisse sind mir von Pavesi und Carafa schriftlich gegeben worden und auch als vollständig zu betrachten.

Der Correspondent.

Digitized by Google

ist ungefähr 40 Jahre alt. Er studirte die Musik am Neapolitaner Conservatorium St. Onofrio und besonders unter Piccini, hat den grössten Theil seiner Opern, worunter er einige recht hübsche geliefert, noch vor dem Einfalle der heutigen Modemusik, welcher P. am wenigsten von all seinen übrigen Collegen huldigt, geschrieben. In den Compositionen dieses nur allzubescheidenen Künstlers athmet oft der Geist der alten italienischen Schule, und sie zeichnen sich durch einen schönen einfachen Gesang, hie und da auch durch Kenntnisse des Satzes aus. Unlängst hat er auch eine Messe componirt, von der ich aber nichts bestimmtes sagen kann. Hier folgt das Verzeichniss:

Opere serie: *Erminia, ossia la Vestale* (Mailand) — *Fingal* (Venedig) — *I Baccanali* (Livorno) — *I Cherusci* (Venedig) — *L'Aristodemo* (Neapel) — *Trajano in Dacia* (Mailand), *Edoardo e Cristina* (Neapel) — *Tancredi* (Mailand), *Elisabetta regina d'Inghilterra* und *la Nittrie* (beyde für Turin) — *Il Teodoro, la Celanira* und *le Danaide* (alle drey für Venedig), *Le Amazoni* (Bergamo).

Oratorium (oder aus der biblischen Geschichte entlehnte Oper): *Il Gedeone* (Bologna).

Opere buffe: *La Fiera* (Florenz) — *L'Antigona* (Rom) — *Il servo padrone* (Bologna) — *La festa della rosa* (Venedig) — *Il maldicente* (Bologna) — *Ser Marcantonio* (Mailand) — *La bella Abruzzese* und *il Monastero* (beyde für Neapel) — *I pittocchi fortunati* (Venedig).

Farsen: *L'avvertimento ai gelosi* — *l'amante anonima* (beyde für Venedig) — *l'anello magico, ossia la forza de' simpatici* (Verona) — *L'accutezza materna* — *Amor contrastato* — *il deputato di grosso latino* — *Il Corradino* — *il tiranno geloso* (alle 5 für Venedig). — Eine Farse für das grosse Theater in Padua und eine andere Farse für die Fenice in Venedig, deren Nahmen P. sich nicht mehr erinnert. Ueberdies eine Cantate für den Nahmenstag Sr. M. des Kaisers Franz und eine Messe.

Verzeichniss von Carafa's sämmtlichen Compositionen.

Michael Carafa ist den 17ten September 1787 zu Neapel geboren, und stammt keineswegs, wie mehrere glauben, von fürstlichen, sondern von bürgerlichen Aeltern her, trägt aber einen Orden und daher mitunter auch den Nahmen: Cavaliere Carafa. Seine musikalischen Studien machte er am Napolitaner Conservatorium unter Fenaroli; auch hat er einige derselben (wie er sagt) bey Cherubini während seines Aufenthalts in Paris gemacht. Im ganzen genommen, ist C. ein Nachahmer Rossini's, doch hat er auch eigene schöne Melodieen und zeigt wirklich Genialität. Wahrscheinlich würde er ohne sein Muster ein grösserer Compositeur geworden seyn, als er dermalen ist. Seine musikalische Laufbahn ist noch im Beginnen, und daher fällt auch folgendes Verzeichniss klein aus.

Opere serie: *Gabriele di Vergy* — *Ifigenia in Tauride* — *Berenice in Siria* (alle drey fürs Theater St. Carlo in Neapel) — *Elisabetta in Derbyshire* — *Il sagrifizio d'Epito* (beyde für die Fenice in Venedig).

Opere semiserie: *Adele di Lusignano* (für die Scala in Mailand) — *Il vascello, l'Occidente* (fürs Theater Fondo in Neapel).

Opere buffe: *La gelosia coretta* (fürs Theater da Fiorentini zu Neapel) und *I due Figaro*, welche er eben jetzt für die Scala in Mailand componirt.

Cantate: *Il natale di Giove* — *Achille* — *La danza* — *Tancredi* — *la Solitudine* (beyde letztere lyrische Scenen und alle insgesammt für Neapel).

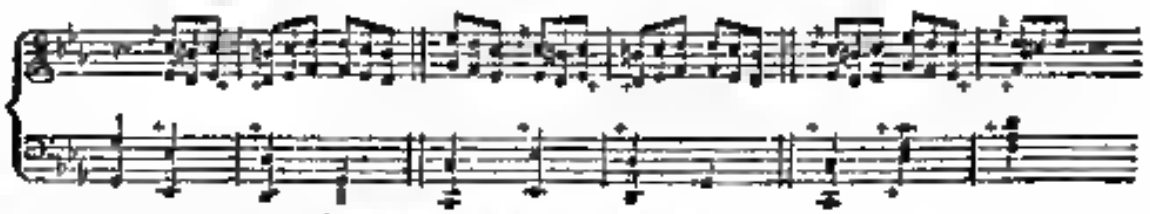
Mehrere Notturnen und viele Balletmusiken.
Mehrere Arien, Cavatinen und Lieder.

Recension.

Thema mit Variationen und Allegro fürs Pianoforte, von Karl von Schlözer in Lübeck. Hamburg bey Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Eine gute Anlage zur Tonkunst spricht aus dieser Arbeit. Das Thema besteht aus 2 Sätzen in C moll ¾ Largo, worauf 2 andere in C dur Andante in derselben Taktart folgen. Durch diese Abwechslung gewinnt das Ganze, und der erstere ernstdüstere Charakter erheitert sich.

Dieses ist bey den drey ersten Variationen beybehalten. Doch würde das Ganze an Mannichfaltigkeit gewonnen haben, wenn der Major nicht immer auf dieselbe Weise, sondern mit kleinen Abänderungen, wäre gegeben worden. Diese hätte man dem Charakter der vorhergehenden Variation anpassen, und so das Ganze in eine interessante Verbindung bringen können. Ueberhaupt möchte der Rec. den Hrn. Verf. darauf aufmerksam machen, die Gesetze der kunstgemässen Haltung und die Art, wie die grössten Meister, selbst bey einer ueberschwenglichen Fülle der Phantasie, dieselbe treu blieben, genau zu studiren. In diesem Punkte leidet besonders das letzte Allegro, welches doch, vermöge der festen Leitung am Ende der 4ten Variation, mit den übrigen Veränderungen genau zusammenhängt. Wie leicht hätte der Herr Verf. dieses Thema mit dem Hauptsatze des Ganzen, sowohl in den melodischen, als harmonischen Grundformen, in Verbindung bringen können! — Dem Ganze hatte so eine Wirkung hervorgebracht. Und wie vielen Stoff hat nicht das einfache Thema an so vielen Stellen dar, um die reichste und bedeutendste Gestaltung entwickeln zu können! — In dem gegenwärtigen Zustande aber zerstreuen die fremdartigen Ideen und Tongänge die früheren Eindrücke, wozu das zu lange Verweilen in den Nebentonarten, besonders in As, so vieles beyträgt. Der Spieler hat mit aller Kraft und Gewandtheit seine Darstellung gegeben, und die Seele des gebildeten Hörers fühlt sich unbefriedigt — Auch kann es der Rec unmöglich billigen, dass der Herr Verf die im Thema gegebene sanfte Klage in den drey ersten Variationen im stärksten Andrange melancholisch scharfer Gefühle — Presto con fuoco — sich entfalten lässt. Wo ist hier Einheit, wo Reichthum in der Entfaltung, welche, besonders bey diesen Stücken, wie schon der Name es bezeichnet, höchst wichtig ist? — Der Satz ist im Ganzen gut, und in einzelne Stellen haben sich Versehen eingeschlichen, welche aber leicht zu verbessern sind. Z. B.



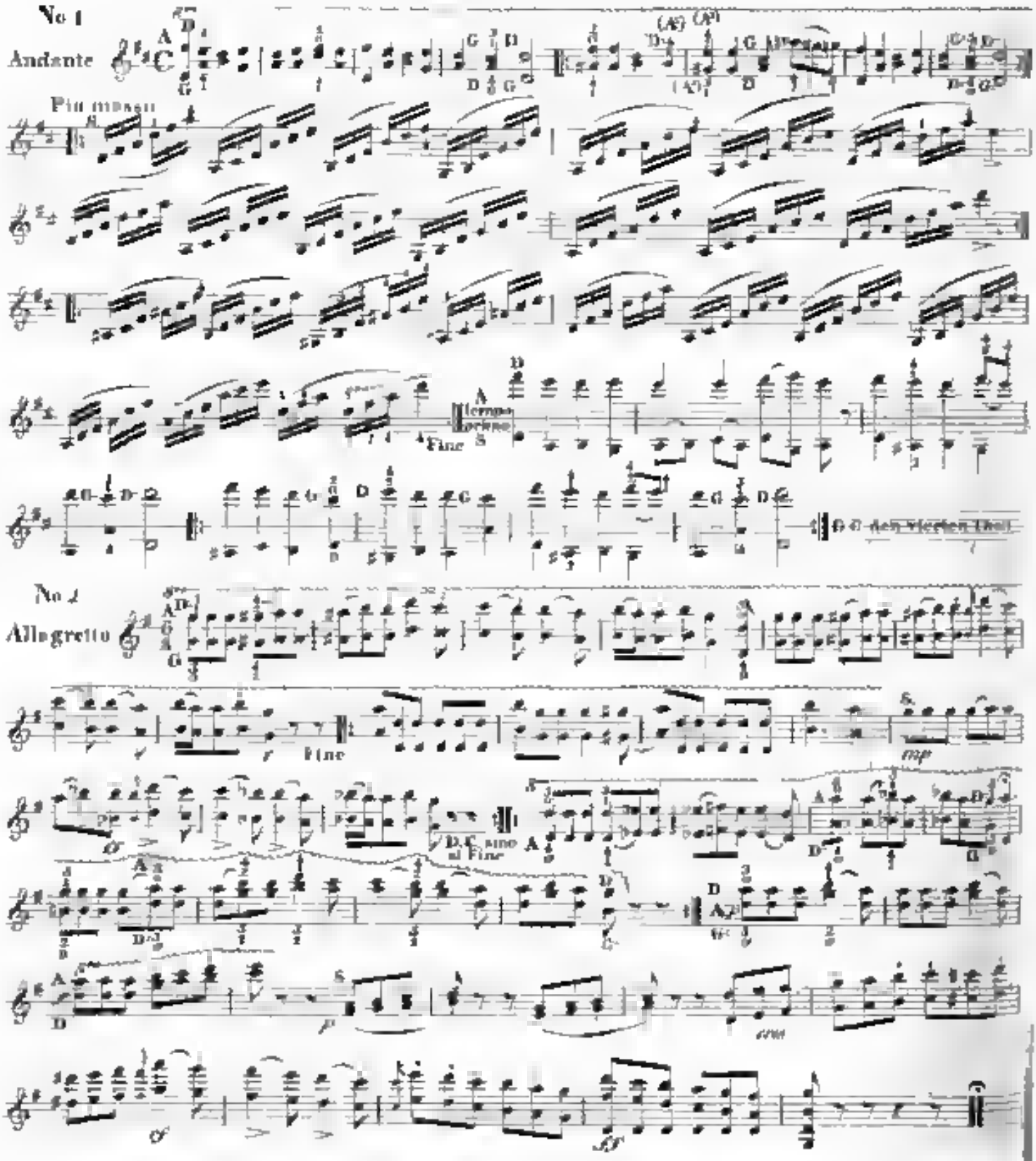
Dass aber der Herr Verf. bey einem fleissigen Studium, besonders der musik. Aesthetik, noch recht viel Gutes in diesem Fache leisten könne, dies ergiebt sich aus diesem Werke, worin die Leichtigkeit in der ganzen Behandlung, die freye Bewegung und ungezwungene Folge der Gesangformen, für eine gute Anlage spricht, welche noch Kräften zu entwickeln, der Rec. den Herrn Verf. recht sehr ermuntern möchte. Der Stich ist sehr gut.

Kurze Anzeige.

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp par Sterkel. Oeuvre posthume, publié par F. Lehritter. No. 1. No 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr heyde 10 Fr)

Der sel. Sterkel ist seinem gesangreichen Genius, und seiner leichten, heitern, gefälligen Schreibart, bis zu sein Ende treu geblieben denn dass diese beyden Trios aus seiner letzten Zeit sind, beweisen manche Figuren, harmonische Wendungen und dergl. welche erst seit dieser Zeit üblich geworden sind. Wer nun solche Musik, und die zugleich den Instrumenten vollkommen angemessen ist, noch, ohne immer schwer zu seyn, für die Spieler, besonders den Clavecinisten, vortheilhaft sich ausnimmt — wer solche Musik noch liebt, der wird sicherlich hier angenehme Unterhaltung und fördernde Uebung finden, es wäre aber gewiss nicht gut, wenn Sachen, unter den Dilettanten, und noch mehr unter den Dilettantinnen, nicht viele wären.

Digitized by Google



Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. Nº. 27. 1820.

Recension.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr 10 Ge.)

Drey der Frühlings- zwey der Wanderlieder Uhlands, und zwey Lieblingslieder Göthes, hat der Componist gewählt. Jene hat früher vorzüglich Conradin Kreutzer, diese, gar mancher ausgezeichnete Componist zu Musik gesetzt, und vielen Beyfall damit erlangt, so dass auch diese Melodieen sich überall eingeführt haben. Es bleibt immer bedenklich, sich von neuem an solche Gedichte zu machen, und, hat sich eine Musik einmal wie von selbst ins Herz und Gedächtniss hinein gesungen, diese, wo nicht verdrängen, doch eine andere ihr zur Seite stellen zu wollen. Selten wird der neue Componist empfangen ohne Voreingenommenheit für das schon Bekannte und Beliebte, ohne Ungunst gegen sein Neues; und ohne Vergleichen des Einen mit dem Andern vollends gar nicht. Solchem Vergleichen muss er stehen; etwas, von dem Alten in der Art Verschiedenes, im Gehalt Vorzüglicheres, oder wenigstens gleich Vorzügliches, muss er geben können: sonst findet er, waren seine Leistungen auch gar nicht übel, keinen Eingang, und man kann die Leute darum nicht tadeln —

Diese Gedanken, gegen die schwerlich Jemand etwas einzuwenden haben wird, (hat doch schon der alte Aristoteles etwas Aehnliches bemerkt und vertheidigt,) fielen dem Rec. bey, als er dies Werkchen zur Hand nahm, vorerst die Gedichte musternd; und da ihm nun Hrn. Kleins Name bisher blos an einigen Intelligenzblättern, aber keine seiner frühern Arbeiten bekannt geworden war: so öffnete er nicht ohne Bedenklichkeit das Instrument, diese sämmtlich schönen Poesieen nach diesen Melodieen zu singen und zu spielen. (Da man es gar manchen Beurtheilungen von in Musik gesetzten Liedern ansieht, sie sind gemacht, entweder nach blossem Durchsingen und Spielen Einer Strophe, oder nach blossem Durchlesen der Musik: so sey es erlaubt, im Vorbeygehen hier zu erwähnen, dass das Eine, wie das Andere, nie geschehen sollte, und, fast ohne Ausnahme, den Werken das Gute oder das Böse zu viel, mithin mehr oder weniger Unrecht, zu thun veranlasst. Nicht blos der Liebhaber, der auf Genuss, sondern auch der Kunstverständige, selbst der geübteste, der auf ein Urtheil ausgeht, sollte bey Liedern jederzeit erst das Gedicht sich ganz und laut vorlesen, dann die Musik nicht lesen, sondern singen und spielen.) Desto angenehmer war es dem Rec., seine Bedenklichkeiten gar bald durch das Interesse an den Stücken selbst vergessen, und, als er an die gelungensten derselben gekommen und von ihrer Trefflichkeit ergriffen war, gar verschwunden zu sehen.

Ja, Hr. Klein — sey er, wer er wolle, habe schon viel oder wenig geschrieben, als wovon der Rec. nichts wisse — durfte sich allerdings von neuem an jene Gedichte machen; so wie er sich die Collision und den Vergleich mit allen frühern Componisten derselben, obschon sehr berühmte Namen darunter sind, keineswegs scheuen darf. Was die Lieder Uhlands und deren sehr gefällige, sehr beliebte Composition Kreutzers anlangt, so darf er dies um so weniger, da er sie gleich in der Art (Manier möchten wir nicht gern sagen) anders, als dieser Meister, genommen hat. Hr. Kreutzer nämlich hat sie alle, nur das eine mehr das andere weniger, gewissermassen als Rondos behandelt: was denn auch, eben bey ihnen, ihrem Sinn, ihrer Cou-

situation und ihrer Kürze nach, recht wohl geschehen konte: Hr. Klein hingegen nimmt sie als eigentliche Lieder, wenn er auch hin und wieder eine besonders nachdrückliche Zeile wiederholen lässt oder sonst von der strengern Liederform ein wenig abweicht. Und was die Göthe'schen Stücke betrifft: so weicht das erste: Nur wer die Sehnsucht kennt — zwar von den besten der frühern in der Form nicht ab, kann es aber im Ausdrucke mit jedem aufnehmen; und das zweyte, Gretchens: Meine Ruh ist hin — haben zwar Zelter und Spohr gleichfalls, (wie es auch geschehen muss,) so weit dies anwendbar, dramatisch oder scenisch behandelt: aber, mit aller Achtung gegen die Bearbeitungen dieser trefflichen Künstler, kann der Rec. doch nicht anders, als versichern, dass Hrn. Kleins Musik wenigstens eben so charakteristisch und eigenthümlich, aber wärmer und inniger, als die erste, und viel gesangmässiger und ungekünstelter, als die zweyte, ist.

Hr. Klein zeigt in diesen Liedern — ausser dem, was von einem Componisten überhaupt, und einem Gesangscomponisten insbesondere, mit Recht verlangt wird — in gar nicht gewöhnlichem Masse die Empfänglichkeit und das Urtheil, welche erfordert werden, um ein Gedicht ans dem Ganzen wahr und klar aufzufassen, so wie das Talent und die Geschicklichkeit, dies also aufgefasste Ganze — für die Empfindung nämlich — sich selber lebendig anzueignen, zu individualisiren, und nun diesem allem gemäss es in Tönen auszusprechen; Vorzüge, ohne welche man, auch bey bedeutenden andern musikalischen Fähigkeiten und Kenntnissen, zwar, was den Gesang betrifft, sehr hübsche italienische Canzonetten u. dgl., nie aber ein wahres und schönes deutsches Lied schreiben wird, so wenig, als wahren und schönen Theatergesang. In dieser Hinsicht ist keines dieser Lieder verfehlt oder auch nur vernachlässigt, und einige sind wahrhaft vortrefflich. Dabey ist Hr. Klein ein braver Sänger. Was er der Singstimme giebt, ist überall natürlich, fliessend, sogar bequem, ohne darum an Eigenthümlichkeit oder Ausdruck zu verlieren. Eher muthet er dem Begleiter hin und wieder, doch nicht oft, etwas an, das nicht ganz leicht ist. Im Verhältnis aber des Einen zu dem Andern ist fast durchgehends das Rechte beobachtet, und nur, ein paarmal die Gränze ungemessen überschritten. Endlich deklamirt Hr. Klein richtig, und zuweilen wahrhaft bezeichnend und sehr eindringlich; schreibt rein, sonst sorgfältig, und ist ein gründlicher Harmoniker. Dies im Allgemeinen von allen diesen Liedern vorausgeschickt, gehen wir sie nun im Einzelnen kürzlich durch.

1. *Frühlingsahnung*; ist gefällig und artig, doch keines der vorzüglichsten Stücke, da der Gesang an sich zu wenig bezeichnend und eigenthümlich, und mehr auf die hervorstechendere Klavierparthie gerechnet ist.

2. *Frühlingsglaube*; ist viel bedeutender, und auch original behandelt. Der Text, der unter den einfachen Worten und lieblichen Bildern ein sehr bewegtes, unruhiges Herz — mehr ahnen lässt, als ausspricht, wird in gleichfalls einfacher, lieblicher, gänzlich angemessener Melodie gesungen: jene versteckte Unruhe aber in der Begleitung, mit sehr charakteristischer und durch das ganze Stück fortgeführter obligater Figur, treffend ausgedrückt; und beydes nun durch den einfachsten Bass fest verbunden. Scheint das ein wenig künstlich, so ist es doch keineswegs verkünstelt; und sind Sänger und Begleiter nur, wie sie seyn sollen, so verliert sich in der Wirkung auch jener Schein.

3. *Frühlingsruhe*; einfach und herzlich, Gesang und Begleitung im besten Verhältnis.

4. Gretchens lyrischer Monolog aus dem *Faust* von Göthe: Meine Ruh ist hin — Wir haben dieses trefflichen Gesangstücks schon oben gedacht, und auch bemerkt, dass es dramatisch — das heisst hier, als charakteristisches, ausgeführtes, sich vor unsern Sinnen lebendig entwickelndes Seelengemälde — behandelt ist. Und eben von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir dies Stück geradezu meisterhaft und musterhaft nennen. Der Gesang, wiewol immer sehr einfach und solch einem jungfräulichen Wesen angemessen, folgt den Worten des Dichters, der Form und dem Ausdruck nach, Schritt vor Schritt; und was in ihm von den tiefen und wechselnden Regungen der Seele nur angedeutet werden konnte, das spricht nun das Instrument, und zwar ohne viele, auch nur durch nahe, sich an den Gesang schliessende Noten, mit verstärktem Affect, in bedeutenden, wahrhaft aufgesuchten Harmonieen aus: beydes aber ist und bleibt Ein Erguss des Componisten, Ein Erguss eines innig fühlenden Herzens. (Technisch müssen wir die doppelte

Steigerung, Seite 8, Syst. 1 und 2, und, auf derselben Seite, Syst 4, noch besonders mit Leb ausheben.) Und so ist dies Stück ein solches, wozu man einem Componisten wirklich Glück wünschen kann, was denn der Rec unbekannter Weise hiemit gethan haben will. Dass es mit grosser Innigkeit und zugleich mit Genauigkeit ausgeführt seyn will, dass Sängerin und Spieler sich in beyden vollkommen verstehen, vollkommen vereinigen müssen, wenn es seine volle Wirkung thun soll, das versteht sich von selbst.

5. *Lebe wohl;* ist gut, und besonders der Schluss — wie ein ganz eigenthümliches Nachruf schon aus einiger Entfernung — eigenthümlich: doch kehrt der Rec. bey diesem Liede Uhlands, wie bey dem, No. 1, lieber zu Kreutzers Musik zurück, ohngeachtet mancher Inconvenienzen des Textes, in den dieser Componist sich durch die von ihm erwählte Form hat verleiten lassen.

6. *Mignons* Nur wer die Sehnsucht kennt — nähert sich der schönen Melodie Reichardts, doch nicht als Reminiscenz, sondern im Ganzen der Erfindung und Anordnung. Und wenn Reichardt die metrische Form noch bestimmter und sorgsamer nachgebildet hat, so ist bey Hrn Klein diesem der ungewöhnliche, sehr eindringliche Schluss als ein Vorzug entgegen zu setzen. Hr. Klein betrachtet nämlich das ganze kleine Gedicht — (aus welchem man nur, besonders wenn es gesungen und dadurch der innere und äussere Sinn geschärft wird, das „Eingewande" herauswünschen muss, da es offenbar nur dem künstlichen fünffachen Reim zu Gefallen hineingebracht ist, immer etwas Unedles behält, und auch das „Weite" unmittelbar folgt —) Hr. Klein betrachtet es, nicht als ein an sich beschlossenes Lied, sondern nur — wie es denn auch ist — als einen abgebrochenen, aushallenden, tiefathmigen Seufzer, und giebt ihm deshalb im Gesang keinen eigentlichen Schluss, selbst in der Harmonie nicht, sondern lässt es allein durch das Instrument fort und zu Ende führen. Ist dies eine Kleinigkeit, so ist's doch eine solche, worauf kein Künstler kömmt, als der wirklich selbstdenkende, und der für weit mehr, als Noten, ausgebildet ist.

7. *In der Ferne.* Bey aller Einfalt in Melodie und Harmonie, herzig, lieblich, edel, zugleich ansprechend, und auch originell. Je schwereres dies zu verbinden ist, desto mehr müssen wir dies treffliche Liedchen rühmen. Die Wiederholung der Zeile: — Will ruhen unter den Bäumen hier — am Schluss, wie sie nun hier gestellt ist, giebt ein fast malerisches Bild von dem müden, lagernden Wandersmann, wie er sich in die Schatten hinlegert. Auch darauf kömmt kein blos geschickter und routinirter Musiker. —

Es kann leicht geschehen, dass mancher Leser dem Rec. vorwirft, er habe sich bey einem Wechseln von wenigen Bogen für einige Gaben zu lange aufgehalten. Indessen, wie Unzähliches noch in unsern Tagen (leider! leider!) nach der Elle taxirt wird, wofür ganz andere Taxen vorhanden seyn sollten: so ist dies doch noch nicht auf Kunstwerke ausgedehnt worden — ausser auf Gemälde bey den Zollämtern Englands, die allerdings dort nach Elle und Gewicht vergeben werden. Und überdies war hier die Rede von einem, wahrscheinlich noch jungen Künstler, dessen in öffentlichen Blättern, so viel dem Rec. bewusst, noch gar nicht, oder doch äusserlich noch nicht so gesprochen worden, dass das Publicum näher mit ihm hätte bekannt, und er durch laute Anerkennung seiner Vorzüge ermuthiget werden können; und da darf man ja wohl ein Uebriges thun, zumal wenn es, wie hier, nicht einmal ein Uebriges ist! —

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate April 1820, von G. L. P. Stewart.

In meinem letzten Berichte habe ich einer neuen Oper von Hr. Boyeldieu: *Les Voitures versées*, Erwähnung gethan, welche nächstens zur Aufführung gebracht werden wurde. Vielleicht sind meine Leser, beim Durchlaufen dieses Artikels, über die Eile in Erstaunen gerathen, mit welcher der Componist innerhalb zwei Jahren eine neue Oper in zwei Acten verfertigt hat. Aber das Erstaunen wird schwinden, wann ich ihnen gemeldet haben werde, dass *die umgeworfenen Wagen* eine alte, bereits vor zehn Jahren in Petersburg vollendete Arbeit Hrn. Boyeldieu's sind. Letzter Umstand hatte mich im voraus zu deren Vortheile eingenommen, weil ich voraussetzen durfte, dass auf diese Weise weder eigentliche noch uneigentliche Reminiscenzen aus dem *rothen Kappchen* darin vorhanden seyn würden. Die *Voitures versées* sind nun gegeben, und ich will meinen Lesern von dem

Eindrucke Rechenschaft zu geben suchen, welchen diese neue, oder vielmehr alte Arbeit eines Componisten auf mich gemacht, dem ich in drey seiner Opern (*le Calife de Bagdad*, *la Femme colère* und *le nouveau Seigneur de Village*) die klarste Besonnenheit und die gediegenste Correctheit vor allen neuern französischen Componisten zugestanden habe. Zuerst ein Wort von dem Texte. Die *Voitures versées* sind ursprünglich ein Vaudeville, welches bereits vor vierzehn Jahren unter dem Titel *Le Séducteur*, mit Beyfall zu Paris aufgeführt und nachher zu Petersburg auf Veranlassung des Hrn. Boyeldieu zu einer komischen Oper umgeschmolzen worden ist. Die Natur des französischen Vaudeville ist nicht dramatisch, das heisst, es wird darin keine Handlung motivirt und zu Ende geführt, sondern sie ist im strengsten Verstande nur epigrammatisch: man sucht dem Geschmacke des Tages die Kehrseite abzugewinnen. In diesem Sinne war der *Séducteur* kein dramatisch entwickelter Lovelace, sondern nur eine Satyre auf alle diejenigen jungen Modegecken, welche in der Tugend eines jeden Frauenzimmers ein goldenes Vlies, das heisst, eine reiche Mitgift erblicken und auf dessen Eroberung ausziehen. So durfte der Charakter des Verführers im Vaudeville nur Skizze, oder vielmehr nur Linie seyn, ohne dass das Stück dadurch in seinem Interesse, das nur auf den epigrammatischen Skizzen beruhte, geschmälert ward. Aber zu einer komischen Oper erhoben, musste der Charakter des Verführers der eigentlichen dramatischen Entwickelung unterworfen werden. An eine solche ist aber bey dem Zuschnitte, den die Franzosen den Stücken des Theaters Feydeau gegeben haben, nicht zu denken. Das Resultat dieser Umarbeitung erräth sich von selbst: der Verführer ist in den Hintergrund getreten und die Details allein sind geblieben. Um dem Stücke eine Entschädigung zu geben, hat man dasselbe nach Art der italienischen Opern zugeschnitten: die Personen treten auf und gehen ab, ohne in ein andres, als parodisches Verhältniss mit einander zu gerathen. Das thun freilich die italienischen Caricaturen, nur mit dem Unterschiede, dass eine solche Parodie stets auf ihrer dummnatürlichen Tölpelhaftigkeit ruht, dahingegen die französische Parodie immer nur als das Product ihrer gesellschaftlichen witzigen Bildung erscheint. Erwägt man noch, dass die Italiener diese Caricaturen in ihrer ächt-nationellen Komik vortragen, eine Komik, die der französischen Darstellung gänzlich abgeht; so ergiebt sich, dass die *Voitures versées* ein Text geworden sind, der nichts ist, weder Vaudeville, noch französisch-komische Oper, noch italienische Posse. Hr. Boyeldieu hat den Text jedoch aus letzterem Gesichtspunkte beurtheilet und somit eine wahrhaft neu-italienische Musik darüber gemacht, keine Rossinische, sondern eine solche, in welcher Reinheit des Satzes und stets melodischer Gesang, aber auch ein gänzlicher Mangel an Charakteristik und an irgend tief aufgefasster Darstellung, vorhanden ist. Zwischen den Werken keines andern, bisher bekannt gewordenen Componisten möchte sich wol ein grellerer Contrast befinden, als zwischen dem *rothen Kappchen*, welches über die Gebühr ins Materielle hin charakterisirt, und den *umgeworfenen Wagen*, welche alles und jedes in die Allgemeinheit des blass ästhetischen Ausdrucks zieht. Hat diese neue Oper Boyeldieu's gefallen, oder hat sie nicht gefallen? Das ist eine Frage, die so lange mientschieden bleiben muss, als der Componist fortfahren wird, seine Opern zu versichern. Ich kann beweisen, dass Hr. Boyeldieu für die dritte Vorstellung dreyhundert Freybillette für das Parterre allein hatte vertheilen lassen. Rechnet man dazu das Orchester (Parquet) und die erste und zweyte Gallerie, Plätze, auf welche nie Billette an der Kasse für baares Geld gelöst werden; so ergiebt sich, dass die Hälfte des anwesenden Publicums nur des Applaudirens wegen im Theater war. Die andere Hälfte möchte dann durch das Stück und durch Martin, dessen Namen immer noch das Theater füllt, herbeygezogen worden seyn. Will ich meiner inneren, und gänzlich unpartheiischen Ueberzeugung folgen, so kann ich in der ganzen Partitur nur eine einzige Nummer auszeichnen, welche sich durch etwas weniger Oberflächlichkeit bemerkbar macht. Dies sind Variationen über ein altes Volkslied *);

*) Ein solches Volkslied (oder, wie wir im Deutschen zu sagen pflegen, Gassenhauer) heisst im Französischen Pont-neuf, wahrscheinlich, weil dergleichen ehemals, als die Bevölkerung von Paris noch die Richtung nach der Vorstadt St. Germain nahm, und nicht, wie jetzt, dem Palais-Royal zuströmte, auf jener Brücke vorzugsweise gesungen wurden. Jetzt hört man nur noch selten, oder eigentlich gar keine Strassenmusik mehr auf derselben.

Google

Au clair de la lune mon ami Pierrot etc., welche von Demoiselle Fuler und Martin mit grosser Präcision vorgetragen werden. Diese Variationen scheinen in der Sopranstimme sehr schwierig zu seyn, bringen aber dem ohnerachtet einen grossen Effect hervor. Eine andere Nummer (ein Quartett, in welchem der komische Alte seinen drey Töchtern und Nichten Musikunterricht nach der Lancasterschen Methode ertheilt) hebt sich ebenfalls einigermassen aus dem übrigen hervor, kränkelt aber, meines Bedünkens, immer noch an zu flacher Allgemeinheit. Der Inhalt des Stücks, mit wenigen Worten angegeben, ist etwa folgender: Eine Art von Landedelmann, der, wie alle seines Gleichen, in die Hauptstadt verliebt ist, hat, um mit den täglichen Ereignissen von Paris fortzuschreiten, das originelle Mittel ersonnen, die Heerstrasse, die nahe an seinem Parke vorbeygeht, in einem solchen Verschlimmerungszustande zu erhalten, dass alle von Paris kommende Wagen daselbst umwerfen müssen. Auf diesem Wege wird sein Schloss nie leer von Leuten aus allen Ständen und von allen Gemüthsarten. Wer ihm gefällt, dessen Wagen wird so spät als möglich repairt; den der Missfälligen schickt der Landjunker schleunig mit eigner Equipage auf die nächste Station. Unter den verschiedenen Individuen, die sich auf diese Weise in das Schloss des Edelmanns geworfen sehen, befindet sich auch ein junger Hausenfuss, der allen vier Frauenzimmern, welche sich daselbst befinden, den Hof zugleich macht, in der Erwartung, durch dieses Mittel wenigstens eine von ihnen in seine Netze zu verstricken. Darüber verzweifelt der Liebhaber der Tochter vom Hause und ruft eine Baronin zu Hülfe, die Pupille seines Vaters, welche letzterm grosse Verbindlichkeiten schuldig ist. Diese kömmt an und übernimmt die Mühe, den Verführer nicht zu verführen, sondern anzuführen. Der Geck geht in die Falle, welche die Baronin aufgestellt hat: er erklärt, er sey in sie allein verliebt und habe die jungen Frauenzimmer des Schlosses nur zum Besten gehalten. Das Stück endet so, wie meine Leser von selbst ermessen werden, das heisst, in der geistvollen Manier, wo sich viele Narren über einander lustig machen.

Erheischt die Pflicht, welche ich für diese Blätter übernommen habe, gleich nur, dass ich dann mein kritisches Urtheil über die heurigen musikalischen Ereignisse niederlege; so bin ich dennoch nie angestanden, auch als blosser historischer Referent von dem Ausspruch des Publikums, besonders, wenn sich dieser in Masse und in einer gewissen Consequenz kundgethan hat, Nachricht zu ertheilen. Zu letzterem finde ich in diesem Augenblicke eine abermalige Veranlassung. Rossini's *Barbier von Sivillen* fängt an, eine Lieblingsoper des hiesigen, italienischen Publikums zu werden: sie macht jedesmal Furore, wird fast an jedem Spieltage gegeben und zieht stets ein grosses Auditorium herbey. Hat die Musik vielleicht jetzt einen grössern Werth erlangt, als am ersten Abende, wo sie ausgepfiffen wurde? Ist der Text von den geschmacklosen Zusätzen, als da sind die Musikbande, die Rosinen zum Nachtmusik bringt, und die Compagnie Soldaten, welche den betrunkenen Reiterknecht arretiren wollen, gesäubert worden? Weder das Eine noch das Andere! Die einzige Veränderung, welche sich seit den ersten Vorstellungen mit der Oper zugetragen hat, besteht darin, dass jetzt Madame Fodor, statt Madame Dehigne, die Rolle der Rosine übernommen hat. Die theatralische und musikalische Ausführung hat allerdings dadurch gewonnen. Wie aber der Beyfall zu dem Grade hat steigen können, dass diese Oper jetzt einen Zulauf erhält, wie ihn ehemals nur Madame Catalani anzulocken vermochte, dies Räthsel möchte nur dann nicht gelöst werden können, wenn man vergessen hätte, dass Charlatanismus, wenn nur einige Kraft darunter steckt, seines Sieges über den Haufen sicherer ist, als das reinste, geschmackvollste und klassischste Product. Durch den immer steigenden Beyfall dieser Oper veranlasst, habe ich in der letzten Zeit abermals zwanzig Vorstellungen derselben beygewohnt. Mein Urtheil ist und bleibt dasselbe: die Oper ist ein Aggregat von himmelsprudelnden Funken eines wahren Genies, und von den formlosesten Erdenklössen vergänglicher Materie, von der einen Seite steigt ein Geist aus dem Werke auf, der sich selbst zu verklären scheint, und von der andern wälzt sich diesem Geiste die schwerste Masse entgegen und hemmt den Flug, den er zu nehmen in Bereitschaft steht. Uebrigens ist Hr. Rossini Meister in gewissen Taschenspielerstücken, die den Pöbel täuschen, aber nicht versteckt genug ausgeführt werden, dass der Kunstverständige

nicht die Handgriffe davon abzahen sollte. Diese Stücke bestehen in folgendem: ein gänzlich unvorbereiteter Uebergang aus dem Grundtone in den verwandten Molliton; eine schleunige Modulation in den Molliton der oberen grossen Terz und eben so schleunige Rückkehr aus derselben in den Grundton, unmittelbarer Uebergang in den nächsten halben Ton, falscher Schluss in der kleinen Sechste, wie zum Beyspiele:

u. s. w.

und andere dergleichen mehr. Rechnen wir dazu den Umstand, dass Hr. Rossini seine Blasinstrumente im eigentlichen Verstande stets in Athen zu erhalten weiss, so wird uns klar werden, dass die Compositionen desselben Riesen oder andern dergleichen lebendigen Monstruositäten ähnlich sind, die immer die Neugierde mehr auf sich ziehen, als regelmässig gebildete Menschen. Nach der Sensation, welche dieser Componist in Paris zu machen anfangt, zu urtheilen, steht zu erwarten, dass es demselben, wann er erst von Wien aus einen noch unmittelbarern Einfluss auf Deutschland wird auszuüben begonnen haben, auch in diesem Lande gelingen wird, die wenigen rechtgläubigen Seelen, die noch an einen Mozart und dergleichen glauben, baldigst zu bekehren.

(Die Fortsetzung folgt.)

Herr Hummel in München.

Von so manchen Concerte reisender Tonkünstler, welche seit einiger Zeit in hiesiger Stadt sich eingefunden haben, hat wohl keines uns einen reichlicheren, angenehmern Kunstgenuss verschafft, als jenes, welches Hr. Hummel, jetzt Kapellmeister in Weimar, den siebenten dieses Monats in dem hiesigen grossen Theatre gegeben.

Niemand hätte gedacht, dass das Pianoforte, ein unter uns für öffentliches Spiel wenig geachtetes Instrument, selbst nachdem Moscheles alle Kunstfähigkeit auf demselben erschöpft hat, noch so grosse Wirkung hervorbringen könnte. Da in jenen Correspondenznachrichten, die von Zeit zu Zeit über unser Kunststreben zu Ihnen kommen, so selten über Concerte mit einiger Ausführlichkeit oder Theilnahme gesprochen wird, und man meistens sich begnüget, solche nur kurz anzudeuten; so mag für diesesmal eine Herzählung des dabey Vorgekommenen nicht unwillkommen seyn. — Es eröffnete dasselbe sich mit der Ouvertüre aus *Anacreon*, von Cherubini. Schwierigkeiten höchster Art, wie besonders die Endsätze dieses Meisterwerks sie darbieten, sind dem hiesigen Orchester ein Spiel. Der Zusammenhang, die Genauigkeit, die besonders schöne Haltung der, anderswo oft sehr vernachlässigten, wenig vernehmbaren Mittelstimmen gehören zu den vielen ihrer Vorzüge, über welche wir uns nicht in Wiederholungen aussprechen wollen. Ihr folgte das Concert des Künstlers in *A moll*, dessen Ritornell gleichsam im Keime alle jene reingedachte Motive einschloss, die in eben so richtigem Ebenmaass, als in den feinsten Wendungen weiter entwickelt, in schönen Umrissen zu einem vollkommenen Ganzen sich bilden, welches, mit sich selbst in keinem Streite, immer klar, rund und voll, die ganze Aufmerksamkeit rege erhält, ungeachtet seiner beträchtlichen Länge sie nie ermüdet, und an das goldene Zeitalter der ächten deutschen Kunst erinnert. In eben so reinem Kunstsinn gedacht ist das etwas kurze Adagio und das mit ihm verbundene Rondeau — eine eigene Art von Finale allegro, — worin seltene, jedoch immer natürliche Wendungen, Rückungen, aus tiefer harmonischer Anschauung hergeleitete Durchführungen den Kenner eben so sehr erfreuen, als sie den blossen Kunstdilettanten auf das Studium der Quellen hinweisen. Ein allgemeiner lang anhaltender Beyfall lohnte des Künstlers Streben, dessen Spielart wie gediegen, zusammenhängend, nicht in der Luft schwebend, rein vollendet, und ohne auf Kunstelegyen, über die er hinaus ist, Anspruch zu machen, dem Instrumente, welches, um zu einer Art von Gesang oder verständlicher Melodie gebraucht zu werden, mehr als ein andres, seines unermüdeten Bändigers bedarf, — ganz angemessen. Schwierigkeiten und wieder Schwierigkeiten! — Hrn. Hummels Spiel ist eine wieder natürlich gewordene Schwierigkeit, welcher man den Fleiss des Bildners nicht mehr anmerkt, und an welchem nur Anmuth und Reinheit des Vortrags vorherrschend sind. Signora Schiassetti schloss die erste Abtheilung mit der bekannten für Hrn. Vellutti geschriebenen Scene, aus *Carlo Magno*,

aus welcher ein Correspondent im vorigen Jahre in diesem Blatte Auszüge gegeben. Kraft und Deutlichkeit im Ausdruck bezeichnen diese Sängerin. Sie liess uns alle jene Verzierungen und sentimentalen Wendungen, die des ersten Meisters Erfindung sind, hören und erhielt den wärmsten Dank dafür, dass sie uns die gelungene Copie eines vortrefflichen, leider uns entnommenen, Originals darstellte.

Die zweyte Abtheilung fing an mit einem grossen Instrumentalstück aus *Ferdinand Cortez*, wohl eben so feuerig und strepitos, als voege Ouverture, allein es Geist, Beendung und innerer Kraft weit unter jener. Auf diese lärmende Musik folgte ein Gedicht von Körner: *Der treue Tod*, mit einer uns schon bekannten Melodie, die aber durch ihre sanfte, einfache, rührende Weise unser Herz ansprach und eben deswegen auch diesen Abend so einem der interessantesten machte. Hr Löhle trug sie vor. Eine schöne, volle Bruststimme, klartönend, und mit immer gleichem Metall, ohne Falset oder Kopfstimme, eine Octave umfassend. Er sprach die Worte gut aus, und widerlegte den Vorurtheil, dass unsere Sprache unsingbar seyn soll, wenn auch Dichter und Componisten von Einsicht ihr nachhelfen. Die von dem Concertgebenden Künstler dann componirten und in schönen Verein gebrachten Variationen für Violine, Violoncell und Fortepiano, mit dem chormässigen Refrain, von den Hrn. Mittermayer und Staudacher vorgetragen; überhaupt die ganze schöne Durchführung, die in so klarem, besonnenem Sinne aufgefasste Idee, wobey zuletzt noch eine entfernte Stimme, wie zum Abschied nachhallte, hat manche rührende Empfindung in uns erweckt. Ein concertirendes Concertino für Flöte und Hoboe, von zwey ausgezeichneten Künstlern, den Herren Metzger und Fladt, nach ihrer Art, das ist, trefflich vorgetragen, versetzte uns aus unserm Nachdenken wieder in die Virtuosenwelt. Und nun die Endesfantasie auf dem Pianot Wir haben vernommen, dass dieser Künstler im trauten Zirkel seiner Freunde durch ein drey bis vier Stunden hindurch fortgesetztes, ganz durch seine Fantasie erzeugtes Spiel den Zuhörer zu fesseln vermöge. Wer die Zifler der Harmonie erforschet, seiner Finger Meister geworden, und von seinem Genius mit freundlichem Blicke angesehen ist, mag es etwas, welches wir das höchste der Kunst nennen möchten, mit Glück unternehmen; aber wohl nur im Zirkel der Freunde, wo er ungestört und der Stille gewiss, seinen Geist herrschen lassen, lange in Accorden und Harmonieen umhergehen, sich erwärmen, sich in seine Lage setzen kann, bis endlich der Götterfunke in ihn fällt, und er in ungewöhnten, nie gehörten Harmonieen eine neue Tonwelt aufschliesst und, selbst begeistert, auch andere mit sich fortreisst. In einem offenen Saale, bey einem grossen Concerte, geht so etwas auf diese Weise nicht an. Wee, wenn es schon zwey volle Stunden einer Musik zugehöret, wurde da noch des fantasirenden Künstlers Vorbereiten, Einleiten erdulden können. Schon ganz gefasst, erwärmt, und wenn möglich begeistert, muss er sogleich mit vollester Kraft sein Instrument ergreifen. So unser Künstler! Ein kurzer feuriger Satz wurde angegeben, er führte ihn durch, wendete, verkehrte ihn, skizzirte dann eine Fuge, die er doch gleichsam wie verdrüsslich, und ans Erfahrung mussirend, nach kurzem wieder verliess; bald gab er uns ein gefälliges melodisches Thema und variirte es auf sehr sinnreiche Art, dann hob er die Dämpfung auf und ergriff seltsame, gleichsam regellose Harmonieen, nun sodann auf die *Polacca*, womit Rossini seine Heldenoper, *Tancred*, schliesst. Sein Genius mochte ihn nun erinnert haben, dass es auch für ihn Zeit wäre, zu schliessen, welches dann auch mit einer grossen sehr verzierten Cadenz geschah. Es war halb 11 Uhr vorüber; sein Spiel hatte gegen eine halbe Stunde gedauert. Voglers Fantasieen auf der Orgel sind noch in unserm Andenken; Mozart hörte man nur mit einem Concertet seine Fantasieen blieben auf dem Haus des Hrn. Cannabich beschränkt; Cramer war nicht dahin zu bringen, auf seinem Instrumente auch nur ein kurzes Präludium zu geben; Meyerbeer, C. von Weber und Moscheles sprühten beträchtlich Funken, aber sie schwebten auf scharfgespannten Flügelrossen, denen noch Gebiss und Zaum fehlte. Hrn. Hummels Fantasie ist geregelt, geordnet, er spielt für Menschen, die denken, und lässt alle Vorigen hinter sich. Möchte seine grosse Kunst nur noch das in unserm Lande überall so sehr vernachlässigte Spiel der Orgel und des Klaviers neu belebent

Kurze Anzeigen.

Ouverture zu dem Festspiele, die Königswahl, comp. und zu vier Händen für das Pianoforte eingerichtet von Friedr. Schneider. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Etwas Bezügliches auf jenes, dem Ref. unbekannte Festspiel findet derselbe nur darin, dass die Ouvertüre mehr populair, als künstlich (doch überall allerdings kunstgemäss) gehalten, und dass dem Ganzen, sowohl dem einleitenden *Andante maestoso*, als dem folgenden *Allegro vivace*, die Melodie des *God save the King* zu Grunde gelegt ist, welche denn immer wieder, bald da bald dort, stets aber natürlich und auch effectvoll, hindurchklingt. Das scheint uns nun ein eben so glückliche Gedanke, als die Ausführung desselben glücklich ist. Dem Thema des Allegro und manchen seiner Hauptfiguren dürfte man dagegen mehr Eigenthümlichkeit wünschen. Zu spielen ist die Ouvertüre leicht, die Spieler werden aber Sorge tragen, dass jene Volksmelodie, wo sie auch, ganz oder theilweise, erscheint, gut hervorgehoben werde; was bey vollstimmiger Ausführung mit Orchester durch die Instrumentirung sich wahrscheinlich von selber machen mag, hier aber besondere Beachtung nöthig macht. Ob die Ouverture auch vollstimmig gestochen ist, weiss der Ref. nicht; ist sie es nicht, so sollte sie es werden; denn bey allen volksmässigen Festen, die zum Preis der Fürsten in Theatern, bey Bällen, Gastmälern u. dgl. gegeben werden, kann man schwerlich etwas Zweckmässigeres zur Einleitung oder zum Beschluss vortragen: beym Schluss aber sollte das Publicum hernach in das Lied selbst, für das man so gute deutsche Texte hat oder besonders bezügliche machen kann, einstimmen. Wahrlich, die Wohlgesinneten, Ordnung und Ruhe Liebenden müssen jetzt alle rechtliche und anständige, darunter auch solche kleine Mittel zur Begeisterung für gute Fürsten, anzuwenden anfangen, da Andere Mancherley für's Gegentheil versuchen. Wie Vieles mag seit hundert Jahren für diesen Zweck blos durch jenes Lied in England, bewusst und unbewusst, gewirkt worden seyn! —

Douze Etudes pour le Pianoforte, comp. — — par Louis Berger. Oeuvr. 12. Berlin, chez Christiani. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Cramers treffliche *Etudes* scheinen dem Hrn. Verf. als Veranlassung und Muster gedient zu haben; und in Hinsicht der Zweckmässigkeit, des Methodischen und Instructiven, dürfen diese seine Uebungsstücke wohl jenen an die Seite treten — was denn gewiss nicht wenig gesagt ist. Auch in Hinsicht gewählter, keineswegs gemeiner, und in jedem Stück gründlich fortgeführter Harmonie, können die neuen Stücke neben den ältern ihren Platz behaupten. Und wie aus diesem offenbar hervorgeht, Hr. B. muss ein Künstler seyn, der seine Kunst recht eigentlich studirt hat; so geht sie auch jenem hervor, er müsse ein wahrhaft ausgezeichneter Klavierspieler und Klavierlehrer seyn. In der Erfindung der Ideen selbst, und hin und wieder auch in der Ausführung derselben, bey beyden abgesehen vom besondern Zweck der Instruction, erscheinen die Stücke aber viel weniger originell, mannichfaltig, anziehend und belebend, als die Cramerschen. Durch diss Vergleichen wollen wir ein keineswegs herabsetzen, sondern nur näher andeuten, was man zu erwarten hat. Die in allen schwierigen Fällen, wie ganz recht, beygesetzte Applicatur hat nicht wenig Eigenes, und scheint dem Ref. noch mehr die, Clementi's, als Cramer zu seyn, obschon dieser die ganze im Ganzen nach jener gebildet hat; man wird aber wohl thun, beym Einstudiren der Stücke dem Vorgeschriebenen punktlich zu folgen, sollte es auch erst schwer fallen. Man wird dann immer etwas Nützliches, und nicht etwa blos für das einzelne Stück und seinen Vortrag, gewonnen haben. — Der Preis, ein Thaler, zwölf Groschen, für 24 Seiten Noten, (Titel und leere Seiten nicht gerechnet) bey zwar nicht übrem, doch auch nicht ausgezeichnetem Stich und Aeussern des Werks, muss unbillig genannt werden. Wenn die Musikverleger glauben, durch dermassen gesteigerte Preisse sich Vortheil zu schaffen, so mögen sie sich von den grossen und billigen Handlungen, wie Breitkopf und Härtel, Simrock, Steiner und Andere, eines bessern belehren lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagerin.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. № 28. 1820.

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate April 1820, von L. G. P. Sievers.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stücke)

Schon oft habe ich Gelegenheit gehabt, von den Musiker-Banden zu sprechen, welche hier die Gassen durchziehen, und die Virtuosität zu rühmen, welche die einzelnen Mitglieder desselben nicht selten an den Tag legen. Es ist natürlich, dass die ungeheure Bevölkerung von Paris, der Zufluss der Fremden und endlich der Musikgeist des Pariser Volks (der freylich etwas anders ist, als der Musiksinn der Deutschen und Italiener) diesen wandernden Vocal- und Instrumentalorchestern einen grossen Vorschub leisten müssen; aber eben so natürlich auch, dass eben die grosse Concurrenz unter denselben eine Art von Wettstreit und daraus sich ergebende mehr oder mindere Geschicklichkeit der einzelnen Mitglieder, so wie eine stets steigende Präcision im Vortrage, bewirken muss. In diesem Augenblicke zieht eine solche Bande, welche sich besonders in der Cour des Fontaines nahe am Palais-Royal hören lässt, die allgemeine Aufmerksamkeit ganz insbesondere auf sich. Sie besteht aus einem Sänger, wahrscheinlich einem gebohrnen Italiener, der eine der angenehmsten und leicht ansprechendsten Tenorstimmen hat, welche ich je gehört habe, einem zweyten Sänger und einer Sängerin, welche unbedeutender sind, aber im Vortrage der mehrstimmigen Stücke viele Musikkenntniss verrathen. Diese drey spielen zugleich Guitarre. Die beyden bedeutendsten Personen dieser kleinen Gesellschaft sind aber ein Geiger und ein Violoncellist. Erster accompagnirt die Gesänge mit einer so genialen, zugleich aber geschmackvollen, ja selbst klassischen Virtuosität, dass ich darüber nicht selten in die grösste Verwunderung gerathen bin. Der Violoncellist ist zwar ein Firlefanz, ein Saitentänzer, dem aber Genialität aus allen zehn Fingern seiner beyden Hände guckt. Diese Leute tragen meistens Notturnen, Canons oder auch Sologesänge mit einfallendem Tutti vor, alles mit so bescheidener Discretion, mit so haarscharfer Präcision, dass jeder Musikkenner dabey ein grosses Vergnügen empfinden muss. Diese Gesänge sind überdem so zweckmässig arrangirt, sowol was die Singstimmen, als was die begleitenden Instrumente anbetrifft, dass ich mehr als einmal auf dem Punkte gestanden bin, mir eine Abschrift derselben geben und diese in Deutschland, zum Behufe grösserer Musikvereine, öffentlich bekannt machen zu lassen. Die Stimme des Tenoristen, so wie die höchst präcise und elegante Begleitung des Geigers erregen stets das grösste Wohlgefallen. Diese fünf Menschen scheinen von dem Gewinne, der ihnen in den Strassen zu Theile wird, sehr anständig zu leben, wenigstens sind sie stets sauber, ja mit Geschmacke gekleidet. Erwägt man, dass der Unterhalt jedes Einzelnen von ihnen täglich vier Franken betragen muss und dass er noch einen Nothpfennig bey Seite legt; so folgt daraus, dass diese Musiker täglich nahe an dreissig Franken (sieben und einen halben Thaler sächsisch) verdienen müssen. Und diese Summe geht ihnen in einzelnen Sous und meistens freywillig ein.

Was weiss nicht, dass die hiesigen *Concerts spirituels* in ihrer Entstehung besonders zu dem Ende errichtet wurden, um das Publikum auswärtige, sich auszeichnende Künstler hören zu lassen. So wurden einstens die Todi, Mara und mehrere andere berühmte Sänger und Sängerinnen, auch Instrumentalisten, zu diesen Concerten nach Paris verschrieben. Man sieht, die Absicht, welche dieses Unternehmung zum Grunde lag, war allerdings von der höchsten künstlerischen Wichtig-

keit. Die Zeiten haben sich geändert; von fremden Künstlern wird Niemand mehr nach Paris berufen, selten sogar ein solcher zugelassen, wenn er bereits in Paris anwesend ist. Und warum das? Der künstlerische Zweck dieser Anstalt hat sich in einen bürgerlichen verwandelt: statt durch Producirung fremder Virtuosität der einheimischen nachzuhelfen, oder derselben eine allgemeinere Richtung zu geben, verwendet man die Einnahmen zur Unterstützung hiesiger Künstler, die freylich nicht alle zum Besten besoldet sind, und somit bekommt das Publikum, statt fremder Talente, deren Leistungen ihm Vergnügen und zugleich Bildung verschafft haben würden, die Productionen, welche ihm das ganze Jahr zu Gebote stehen, in der Osterwoche abermals zu hören. Hr. Viotti scheint dieser Ausartung der Concerts spirituels im geringsten nicht entgegen arbeiten zu wollen; wenigstens sind dieses Jahr nicht allein gar keine fremde Künstler nach Paris berufen worden (wovon jetzt überall gar nicht mehr zu denken seyn möchte), sondern es hat auch nicht einmal der Oboebläser Czerwenka, den das Publikum gern noch einmal gehört haben würde, die Erlaubniss erhalten können, in diesen Concerten aufzutreten. Der Clarinettist Iwan Müller und der Geiger Haurer haben allerdings darin gespielt, aber nach unendlichen Bemühungen und letzterer nur auf die dringendste Verwendung Kreutzers, der sich des jungen Künstlers ganz besonders angenommen hat. Auch die Gebrüder Bohrer sind gehört worden, aber ebenfalls nicht, ohne desshalb viele Schritte gethan zu haben. Ohne dem grossen Talente des Cellisten Bohrer nahe treten zu wollen, kann ich nur so viel sagen, dass das Publikum, dem die Leistungen dieses Künstlers durch und durch bekannt sind und welches dieselben im Laufe des ganzen Jahres zu hören bekommen kann, einen fremden ausgezeichneten Virtuosen mit weit grösserem Interesse würde gehört haben.

Barilli möchte wohl eigentlich von jeher zum Figaro in *Figaro's Hochzeit* als Schauspieler zu schwerfällig, zu bewegungslos, und als Sänger mit seiner klanglosen und unbiegsamen Stimme zu unbedeutend gewesen seyn. Das hiesige Publikum, welchem dieser Schauspieler theils in und durch sich selbst, wegen seines Talents zur Darstellung der eigentlichen italienischen Buffons, als des Geronimo in *Matrimonio segreto*, des Bonafede in den *Cantatrici villane* u. s. w., theils auch als Mann der verstorbenen, noch immer im Andenken der Pariser lebenden Barilli, theuer ist, meint, er möchte jetzt für die angegebene Rolle etwas zu alt seyn. Schon seit langer Zeit ist man daher auf neue Besetzung derselben bedacht gewesen. Wer soll sie aber spielen? Doch wohl der berühmte Pellegrini, der erste Buffo cantante, den die musikalische Welt besitzt — wie die hiesigen Journale meinen? Nein! Dieser berühmte Sänger soll, sagt man, erklärt haben, Mozart's *Figaro* sey keine Singrolle, folglich könne er dieselbe auch nicht spielen. Wenn es wahr ist, dass der berühmte Mann sich also erklärt hat, so rühmt mich das mit allen Uh, uh und Ih ih aus, welches er uns seit Jahr und Tag zum Besten gegeben hat: allerdings ist Figaro keine Singrolle, nemlich in der Manier, wie Hr. Pellegrini singt. Nun ist die Rede davon, Porto an die Stelle Barilli's treten zu lassen; dabey würde die ganze Darstellung gewinnen, einmal weil dieser Sänger wirklich eine gewisse italienische Lebendigkeit, einen komischen Humor (wenn auch gleich nicht, *vim comicam*) besitzt und dann seiner Stimme wegen, die Kraft und Metall, freylich auch etwas Unbeholfenheit hat. Aber, wer soll, statt Porto's, den Grafen spielen? Pellegrini, der den Figaro verschmäht hat, möchte, und aus guten Gründen, sich an dem Almaviva noch weniger vergreifen wollen; überdem ist dieser Sänger freylich ein Bassist, er hat aber keinen Bass. Noch ist da der Hr. Debignis, der freylich dergleichen Rollen zu spielen gedacht hat. Aber, der Mensch denk'ts und — doch lasse ich den Apollo hier aus dem Spiele, der eigentlich mit diesen Subjecten gar nichts zu thun hat! Früherhin hatte man sich, wie meinen Lesern vielleicht noch aus meinen dermaligen Berichten erinnerlich seyn wird, zu jener Rolle den Bassisten Levasseur von der grossen Oper geliehen, wie etwa eine arme Haushaltung von der andern einen Teller oder Löffel leiht. Dieser Sänger ist aber jetzt auf Urlaub nach Italien gereist. Und somit ist die Administration des italienischen Theaters, eines Theaters, welches, unter möglichst verständiger Direction, das erste seiner Art seyn müsste, vor wie nach eine *Impresa in angustie*! Eines solchen Directors in der Klemme ist denn auch das Mittel würdig, welches man in der gegenwärtigen Verlegenheit

ersonnen hat, oder dessen man sich einlmehr von neuem zu bedienen gedenkt, ein Mittel, welches neben der Armuth an tauglichen Subjecten, welche dies Theater charakterisirt, zugleich den Reichthum der Hulfsquellen zu erkennen giebt, welche dem Geiste des Directors zu Gebote stehen. Es ist nemlich die Rede davon, die Rolle des Grafen abermals in den Tenor zu transponiren und so von Hrn. Garcia singen zu lassen. Da diese Procedur schon einmal von dem nemlichen Director und von demselben Sanger ersonnen und in Ausführung gebracht worden; so ist es erlaubt, auch diesmal an die Moglichkeit einer abermaligen Anwendung derselben zu glauben.

Aus allen, den jetzigen Zustand der grossen Oper betreffenden Verhandlungen, von welchen mitunter die widersprechendsten Gerüchte im Publikum verbreitet werden, ergiebt sich, dass das jetzige Schicksal dieses Theaters die Regierung in die beunruhigendste Verlegenheit versetzt. Das Ausland vermag sich eigentlich von dieser Anstalt keinen mittelmässigen Begriff zu machen. Ausser den bedeutenden Pensionen, welche an in den Ruhestand versetzte Sänger, Tänzer und Musiker gezahlt werden und deren Betrag sich jährlich auf hunderttausend Franken belaufen soll, leben theils mittel-, theils unmittelbar an tausend Individuen von der grossen Oper. Ein jährliches Deficit ist haben freylich stets vorhanden gewesen und von der Regierung gedeckt worden. Wenn aber die Vorstellungen dieses Theaters fortwährend in der *Salle Favart* gegeben werden sollten, wo sie nur Hohn und Spott erregen und bloss vor leeren Bänken Statt finden; so steht zu erwarten, dass das Publikum, besonders die Fremden, sich dieses Schauspiels endlich gänzlich entwöhnen werden. Dadurch würden aber dem Gouvernement Ausgaben aufgebürdet werden, welche bey der jetzigen Lage der Dinge nur auf eine Weise bestritten werden könnten, bey welcher die Mitglieder der Oper stets mehr oder minder leiden müssten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die übereilten Rathgeber, welche die jetzige Verlegenheit herbeygeführt haben, wünschen möchten, geschehene Sachen ungeschehen zu machen. Da dies aber nicht möglich ist, so sagt einstweilen ein Plan, den andern schon ist der fünfte Platz und der fünfte Entwurf zu einem neuen Operngebäude aufgesucht und ausgearbeitet worden. Die Anschläge aller dieser selben haben das mit einander gemein, dass sie, mit Einbegriff des nöthigen Ankaufs der abzureissenden Gebäude, eine Summe von mehr Millionen Franken, oder bey weitem über anderthalb Millionen sächsischer Thaler betragen. Für den Augenblick scheint man darin übereinverstanden zu seyn, dass die Vorstellungen nicht ferner im Theater Favart Statt finden können. Aber wohin dieselben verlegen? Das dürfte jetzt, wo man durch die Erfahrung besorgt gemacht worden ist, schwerer als je auszumitteln seyn. Das Theater *de la Porte St. Martin*, das einzige, auf welches scheint Rücksicht genommen werden zu können, liegt zu entfernt aus dem Mittelpunkte der Stadt. Auf jede Weise sind die Reparaturkosten, welche man auf das Theater Favart verwandt hat und die, sagt man, achtzigtausend Franken betragen, vergebens gemacht worden. Denn, wohin auch die grosse Oper für den Augenblick geflüchtet werden möchte, immer wird die Einrichtung des zu wählenden Locals einen ähnlichen oder noch bedeutenderen Kostenaufwand nöthig machen.

Nachrichten.

Prag. Die Anwesenheit des kaiserlich österreichischen Hofes hat auch mehrere fremde Tonkünstler hieher gelockt, unter welchen der stets mit so vielem Ruhm genannte Lafont, erster Violinspieler des Königs von Frankreich, der wichtigste ist; ihm folgt Hr. Vimercati, Virtuos auf der englischen Mandole und Hr. Sedlaczek aus Wien, welcher sich schon im vorigen Sommer mit Beyfall auf der Platz hören liess. Hr. Lafont spielte das erstemal im spanischen Saale der kaiserlichen Burg bey der offnen Tafel am Vermählungstage des Erzherzog Rainer mit der Prinzessin Francisca von Savoyen Carignan, das zweytemal in einem Zirkel des hiesigen Adels und einiger andern Kunstkenner und Liebhaber im Haus des Grafen von Wrby; aber beyde Male verkürzten Localität und Hitze die Wirkung, so dass manche die Köpfe zu schütteln begannen; doch Referent, welcher ihn hier und dort hörte, fühlte immer lebhafter den Wunsch, ihn noch einmal, und zwar in einem der Lo-

kunst günstigern Raume zu hören, und wir haben es Hrn Vimercati (welcher jenen Künstler bewegte, mit ihm vereint, ein öffentliches Concert im Redoutensaale zu geben) zu verdanken, dass jenes Wunsch erfüllt und wir die Kunst dieses Tonmeisters in ihrem ganzen Umfange kennen lernten, und uns überzeugen konnten, dass der Ruf seiner Virtuosität nur gerecht war. Die meisten Violinspieler, welche Referent bisher zu hören Gelegenheit hatte, können nicht mit diesem genialen Künstler verglichen werden, nur Spohr möchte man an seine Seite stellen und wenn gleich Lafont's Adagio höchst vollendet und seelenvoll ist, so dürfte doch jenes des deutschen Künstlers noch tiefer gefühlt und ergreifender seyn. Rode's Spiel kommt Ref im Ganzen grossartiger vor; aber gleich weit entfernt von tändelnder Koketterie als pedantischer Kälte, erfreut Lafont bald durch Zartheit, bald durch Kraft und Glanz, stets aber durch eine ausgezeichnete Glätte, Reinheit, Präcision und geschmackvollen Ausdruck; auch die Composition des Concertes, welches er in der letzten musikalischen Akademie spielte, ist lieblich und brillant, ohne mühsam nach Künsteleien oder gewaltigen Kunstsprüngen zu streben, worüber so mancher neuere Componist Charakter und Gang seines Tonstücks vergisst.

Das Saal war nicht stark besucht, dagegen aber bestand die Zahl der anwesenden Zuhörer auch fast aus lauter Kunstfreunden, denen wahre und achtungsvolle Anerkennung dem Künstler gewiss eine Entschädigung für den finanziellen Erfolg darbieten, welcher durchaus nicht seinem Verdienste angemessen war.

Mad Lafont sang nur im Hause des Grafen von Wrthy und wir lernten an ihr eine gebildete und geschmackvolle Sängerin im einfachen Genre kennen.

Herr Vimercati hatte sich auf seinem nicht allenthalben dankbaren Instrumente schon früher im Theater mit ungeheuren Beyfallsbezeugungen hören lassen, denn, wenn man gleich mit dem Ton der Mandola nicht ganz zufrieden war, so musste man ihm doch zugestehen, dass er darauf schier das Unmögliche leiste und eine kaum denkbare Fertigkeit mit Geschmack und Geist im Vortrage verbinde; in dieser Akademie spielte er ein Concertino und Variationen über das Thema „*Nel cor non più mi sento*" von seiner eigenen Composition mit derselben Virtuosität und entsprach noch mehr allen Wünschen und Erwartungen, da auch der Ton seines Instrumentes im Concertsaal besser, als im Theater ansprach. Leider müssen wir von beyden Künstlern sagen, wie die Wiener Zeitschriften von dem jungen Mozart zu sagen „*molto onore, poco contanto.*"

Mehr Glück in pecuniärer Hinsicht machte nach Verhältniss Herr Sedlazek in einem kleinern Raume und mit ganz beschränkter Begleitung. Man hat nämlich in unserm Jahrhundert, wo leider die Kunst noch immer wie zu Lessings Zeit nach Brode geht, und dieses nicht immer sehr reichlich findet, in Wien den Gebrauch eingeführt, die Concerte in kleinern Sälen zu arrangiren, um die Ausgaben zu verringern, und dieser ist denn auch zu uns herüber gewandert; aber da man hier noch keine Locales eingerichtet, so sind vornehme Kunstliebhaber ohnweiten zu gütig, Künstlern, die an sie empfohlen, oder sonst sich ihres Schutzes zu erfreuen haben, ihre eignen geräumigern Zimmer zu diesem Behufe einzuräumen, was denn freylich wohl auf allen Seiten mit einigen Unbequemlichkeiten verbunden ist. Der General Graf von Nostitz war so gefällig, Hrn Sedlazek seinen Salon zu überlassen, der jedoch ebenfalls zu überfüllt war, dass man das reine, gefällige und liebliche Spiel des Concertgebers weniger, als im vorigen Jahre (wo er im Redoutensaal seine Anstellung gab) würdigen konnte; er spielte ein Concertstück, Potpourri und Variationen und zwey Tage darauf abermals im Theater und ward jedesmal beyfällig aufgenommen. In diesem Concert hörten wir auch noch ein gar liebliches und freundliches Terzett von Hrn Götz, worinn sich vorzüglich Dem. Sonntag auszeichnete, und eine recht brave Composition für 4 Corni von Hrn. F. B. Weber, geblasen von vier Schülern des Conservatoriums. Dem Zimmer, Opernsänger des ständischen Theaters, sang eine Aria von Rossini, welche, ohne einigen Kunstwerth zu haben, doch eine grössere Kunstfertigkeit und Biegsamkeit der Kehle verlangt, als Dem. Zimmer bis jetzt besitzt; in viel vortheilhafterem Licht erschien dieselbe im Concert der Hrn Lafont und Vimercati, wo sie eine Arie von einem Ungenannten zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug. Doch müssen wir gestehen, dass es uns sehr verwunderlich vorkam, in beyden Concerten Aufsängerinnen singen zu hören,

während die erste Sängerin der Oper, Mad. Becker, deren ausgezeichnete Bravour sie so ganz zur Concertsängerin eignet, nur als Zuhörerin erschien. Da einestheils die traurigen Verhältnisse unserer Oper uns nur selten den Genuss ihrer Kunst ungetrübt vergönnen, anderntheils ihre Gefälligkeit jedem reisenden Künstler bekannt ist, so müssen wir die Neugier gestehen, den Grund dieses befremdenden Umstands wohl erfahren zu wollen.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Abermals eine Ebbe von 51 Tagen. Die kleine Operette: *Der Tausch*, mit einer artigen, aber bey andern Gelegenheiten bereits schon oft gehörten, für unsern Zeitgeschmack zu sehr französirenden Musik von Herold, wird als Voressen eines Ballettes wenigstens tolerirt. Die Gastspiele des Hrn. Weixelbaum als *Lucin*, *Belmonte* und *Tamino* fanden weder Zuspruch noch Beyfall. Dem. Muck aus Pesth sang den Tancred lobenswerth, dagegen war man mit Hrn. Ehlers in den Darstellungen des *Don Juan* und *Joseph* sehr unzufrieden. Man spricht von einem kaiserlichen Handbillet, welches die Verpachtung des Kärnthnerthortheaters anbefiehlt; bey den damit verbundenen ungeheuern Lasten dürfte sich wohl schwerlich ein Liebhaber zu denselben finden. Im

Theater an der Wien hat sich Paer's: *Agnese* noch einigemal mit Glück erhalten. Auch in Rossini's: *Barbier von Sevilla* gefiel Herr Fischer als Figaro ganz ausnehmend; seine Lebendigkeit und acht italienische Sing- und Spielmanier kamen ihm hier trefflich zu statten, und nach ihm dürfte sich nicht so bald wieder ein anderer Künstler in dieser Rolle versuchen. Das Ballet *Oberon* äussert und bewährt selbst in dieser dem gesammten Bühnenwesen so unvortheilhaften Jahreszeit seine unwiderstehliche Anziehungskraft; es ist aber auch das reizendste Feenspiel, das man bisher noch gesehen, ein wahres Augen- und Ohrenschmaus; der Schlussmoment übertrift die kühnsten Fantasiegebilde; da, wo noch vor wenigen Minuten die Odalisken des Tunesser Day's sich so feurigen Tänzen bewegten, öffnet sich nun die Erde, und ihr entsteigt eine Elfenwelt in den mannigfaltigsten Gruppirungen, im aetherischen Rosenlicht, während ein Sternenheer am Horizonte glänzt, und Oberon und Titania versöhnt zu dem liebenden Retterpaar aus den Lüften sich herabsenken. Die Kinder leisten in Tanz und Mimik unglaublichen. Therese Haberle — Almansaris — Katharina Wirdisch — Huon — Angioletta Meyer — Rezia — Mich. Laroche — Scherasmin — Nan. Berlogh — der niedlichste Oberon — endlich ein allerliebster Elfe — Ln. Gostolsky müssen vollendete Künstler genannt werden; bewunderns-, anstaunenswerth ist das Ensemble, die Präcision, Grazie und Nettigkeit, womit das zweyhafte Figuranten-Corps alles ausführt; eine Preisaufgabe für jede Bühne die Maschinerie. Von der Musik kann man sagen, dass sie sich innig an die Handlung anschliesst, und ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet. Sie ist mit Verstand und Gefühl gearbeitet, und eine wahre Schatzkammer von lieblichen Melodieen, die, durch den Reichthum des Instrumentals verschönt, in den lieblichsten Formen entzücken. Mad. Weixelbaum gab zu ihrem Benefice Generali's: *Adelina*, eine Oper, welche vor mehreren Jahren, dargestellt von den Münchener Sängern, im Stadttheater gänzlich durchfiel, und nun hier mit furore aufgenommen wurde. Das Publikum würdigte nach Verdienst die Gefälligkeit der Gesellschaft für die fremde Künstlerin, in einer ungewohnten Sprache mitzuwirken, und belohnte mit ungetheiltem Beyfall. Die Beneficiantin gab die Hauptrolle in jeder Hinsicht unverbesserlich, und ihr Gemahl bewährte in der Tenorparthie eine nach den besten Mustern gebildete Methode. Da seiner Stimme das Metall mangelt, so sagt ihm diese leichtere Gattung mehr zu, als kräftige deutsche Kost!

Concerte. (Nachträglich vom Monat April) Am zweyten im Kärnthnerthortheater, für den Wohlthätigkeitsfond. Gegeben wurde A. Instrumentalstücke: 1. 2. Die Ouverturen aus *Faniska* und *Arianna*, von Cherubini und Righini. 3. Variationen auf der Mandolina von Herrn Vimercati, einem Virtuosen aus Mayland, mit einer nie gehörten, kaum denkbaren Fertigkeit und Deutlichkeit vorgetragen. 4. Pianoforte-Concert von Ries, gespielt von Herrn Schunke. B. Gesangstücke: 1. Cavatina von Rossini — Mad. Grünbaum — detta von Paemi — Dem. Canzi — detta von Portogallo — Dem. Wisnitzky — Aria von R. — Herr Fischer — Duett von detto — Dem. Canzi und Herrn Jäger. Alle

Künstler wurden ehrenvoll ausgezeichnet. — Am dritten im landst. Saale: Das 9jährige Mädchen Leop. Elisabetha. Die kleine hoffnungsvolle Virtuosin erfreute uns durch Beethovens Concert in B, und mit recht braven Variationen ihres Lehrers Czerni. Herr Jäger entzückte in einer Scene aus *Tarvalde e Dorliska*, und sowohl eine neue Ouverture von Stunz, als Herrn Sedlaczek's brillanter Vortrag eines Flöten-Potpourri von Keller sprachen an. — Am 12ten Herr Merk. Er spielte ein Violoncell-Concert und ein Rondo von seiner Composition mit bekannter Virtuosität; eben so Hr. Böhm das Allegro eines Kreutzer'schen Violin-Concerts. Dem. Canzi sang zwey werthlose italienische Arien, und sehr gut führte das Orchester Beethovens Ouverture zum Prometheus aus. — Am 16ten und 27sten im k. k. Redouten-Saale: Hr. Vimercati. Was dieser auf seinem Instrumente vielleicht einzige Künstler leistet, gränzt ans Wunderbare. Gross war der Beyfall, klein die Einnahme. — Am 20sten, Herr Schunke. Von ihm hörten wir mit Fräulein Brier die von Wornischeck für zwey Pianoforte arrangirte Sentinelle, und Hummels Septett. Auch diesmal war sein Vortrag übereilt, unruhig und verworren; schade um so viel mechanisches Talent! Am 25sten Herr Ieckel, der dabey nur in so fern thätig beschäftigt war, als er das Orchester anführte. Es wurde gegeben: 1. Mehul's Ouvertore aus Ariodante. 2. Arie von Simon Mayer, gesungen von Dem. Milani. 3. Variationen für die Oboe von Krähmer. 4. Arie mit Chor aus *Tancred*, gesungen von Hrn. Siebert. 5. Declamatorium. 6. Rondeau für das Violoncell von Romberg, vorgetragen von Hrn. Wranitzky. — Am 1sten May, im Augarten-Saale: Hr. Pechatschek. Er spielte ein Rondo, und mit Herrn Linke Doppelvariationen, bey denen man wirklich nur ein solcher musikalischer Hexenmeister seyn muss, um allen gerade so herauszubringen. Nachspielen wird ihm diese beyspiellos schwere Composition vielleicht wohl Keiner. Am 2ten im Redoutensaale: Herr W. A. Mozart. Wer hätte wohl gezweifelt, dass Wien wenigstens im Sohne den Vater ehren wurde, dass der Raum zu eng werden musste, um Alle aufzunehmen, denen der verklärte Sänger so himmlische Genüsse bereitete? Weit gefehlt; leere Bänke gab es in Hülle und Fülle, nur eine kleine Zahl Kunstjünger hatten sich eingefunden, grösstentheils — wie man munkelt — mit Freybilletten versehen; selbst die mitwirkenden Musiker liessen sich, wenige ausgenommen, bezahlen, obwohl die hiesigen Blätter schon früher in dieser Hinsicht das wahrhaft künstlerische Benehmen des Prager Orchesters nach Verdienst gewürdigt hatten. Warum stand aber auch der Name Rossini nicht auf dem Anschlagzettel? — Mozart spielte ein selbst componirtes Concert, und Variationen über ein russisches Thema; die Composition ist geregelt, kräftig, und, so wie sein Vortrag, durchaus solid und gediegen. Des Vaters Geist strahlt wieder im Ebenbilde. Voran ging die unübertroffene Symphonie in G moll, Mad. Grunbaum sang die Clarinett-Arie aus *Titus*, und Herr Jäger jene Liebe und Sehnsucht athmende in B aus *Don Juan*. — Am 5ten und 13ten Herr Hummel. Wir hörten von seiner Arbeit zwey neue Concerte in A moll und H moll, ein Trio in E dur mit Violin und Violoncell-Begleitung, den Polymelos von russischen Volksliedern, und bewunderten endlich den einzigen Künstler jedesmal in einer freyen Schlussfantasie. Die Compositionen gehören zu dem Ausgezeichnetsten, was die neuere Zeit gebohren. Man findet alles darin; Kunst und Geschmack gehen Hand in Hand, und das zuletzt Gehörte dünkt immer das Vorzüglichste. Ref. gesteht freymüthig, dass er dem Pianoforte — als gesangarmen Concertinstrumente — keineswegs hold ist, doch bezaubert von solch einem seelenvollen Vortrag, musste man sich selbst mit dem grimmigsten Todfeinde aufrichtig versöhnen, und so phantasiren zu hören, wurde stundenlang nicht ermüden. Die Eintrittspreise waren 5 und 10 Fl. der Besuch zahlreich, der Beyfall enthusiastisch. Warum musste Mozart — bey einem viel geringern Preise — das erstere entbehren! „Eines thun, das andere nicht lassen". Ein goldenes Sprüchlein, in allen Fällen wohl zu beherzigen. — Am 21sten im Kärnthnerthortheater, für den Wohlthätigkeitsfond. Der Inhalt war: 1. Ouverture und Introduction aus *Ferdinand Cortez*. 2. Variationen für die Violine, componirt und meisterlich gespielt von Hrn. Böhm. 3. Duett aus Nicolini's *Trojan*, gesungen von Herrn und Mad. Weixelbaum. 4. Potpourri für die Oboe, vorgetragen von dem russ. kais. Kammermusikus Fr. Czerwenka. 5. Beethovens Ouverture zum *Egmont*. 6. Arie von Rossini, gesungen von

Herrn Jäger. 7. Rondeau für das Violoncell, gespielt von Hrn. Merk. 8. Scene aus Nicolini's *Carlo Magno*, von Mad. Weixelbaum gesungen. 9. Jägerlied von Carl Maria von Weber; musste des energischen Vortrags wegen wiederholt werden. — Noch gab die hoffnungsvolle Dilettantin, Dem. Canzi vier abonnirte Concerte, worin sie Compositionen von Rossini, Generali, Puccitta, Mercadante, Pacini und Coccia mit einer Stimme voll Klang, und mit vielem Geschmacke vortrug; die Ouverturen aus Demophoon, Lodoiska, Faniska, Sofonisba und Anacreon, so wie Instrumentalsätze, vorgetragen von den Hrn. Purebl, Wranitzky, Sedlazek, Merk, Schunke, ergänzten die Zwischenräume. In den mehrstimmigen Gesängen unterstützten sie Fräulein Unger, die Herren Radicht und Lugano mit freundlicher Bereitwilligkeit. — In den von den Musikfreunden des österr. Kaiserstaates veranstalteten Winterconcerten wurde gegeben: A. Symphonien; von Beethoven, in Es und C moll, von Mozart in C dur, von Krommer in C moll, und eine neue, ziemlich unbedeutende Ouverture von Pixis. B. Gesangstücke: Chöre von Haydn, Max. Stadler, Preindl, Eybler, Beethoven, Worzischeck, Mosel und Krufft, Opernsätze von Sim. Meyer, Rossini, Nicolini, u. s. w. C. Concerte von Kreutzer, Variationen und Rondeaux von Lamoy, Keller, etc. Die Ausführung, besonders des durch die Zöglinge des Vereins verstärkten Singchors, war meistens rühmenswerth. —

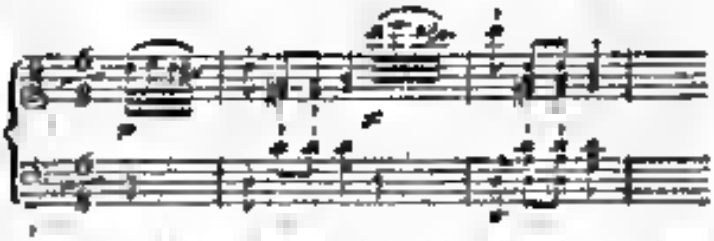
Recensionen.

Drey Gedichte von Schiller mit Pianoforte-Begleitung, in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer. 25stes Werk. Augsburg, bey Gombart. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Der beliebte Componist von Uhlands Frühlings- und Wanderliedern hat hier Gedichte gewählt, die seiner Behandlungsweise eigentlich viel weniger zusagen, als jene, obschon sie unter den Schillerschen zu denen gehören, welche für Musik überhaupt noch am meisten geeignet sind. Desto mehr müssen wir ihm zum Verdienst nachsagen, dass er, ohne gänzlich von jener seiner Weise abzugehen, das zweyte dieser Gedichte — „Ach, aus dieses Thales Gründen" — in rhetorischer Hinsicht (einige Kleinigkeiten abgerechnet) gut, in musikalischer überhaupt, noch besser, und in Hinsicht auf Ausdruck, der Einzelnen sowohl, als des Ganzen, ungemein schön, ja trefflich behandelt hat. Eben was das Letzte anlangt, möchten wir sogar dieses Stück allen, die uns früher von ihm bekannt geworden sind, noch vorziehen. Desto weniger können wir begreifen, wie Hr. Kr. die feyerlichernsten, Zeile für Zeile schwer ins Gewicht fallenden Worte des Glaubens so leicht, obenhin und ordinair, ja in manchen Figuren (vornämlich der Zwischenspiele) fast tändelnd hat behandeln können. Wer kann ertragen — z. B. nach den Worten:

Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall,
Den Menschen kann sie üben im Leben;
Und sollt' er auch straucheln überall
Er kann nach dem Göttlichen streben;

das, überdies oft wiederkehrende Zwischenspielchen:



Hr. Kr. wird als ein, nicht blos für das praktische seiner Kunst, er wird als für diese überhaupt, und auch sonst sehr gebildeter Mann gerühmt, so müssen wir wohl voraussetzen, es beruhe diese Musik auf einer ganz besondern Ansicht des Textes. Diese können wir nun nicht wissen; wohl aber, dass sie sicherlich eine falsche sey. — Das dritte dieser Gedichte: „Es reden und träumen die Menschen viel" — (an die Hoffnung) ist im Ganzen auch zu leicht und (wie man mit spricht) zu gefällig hingeschrieben; doch gehet hier die Musik wenigstens nicht gerade gegen den Text; und sonst ist es ein sehr angenehmes Gesangstück.

Alle drey Stücke sind mit obligatem Pianoforte durchcomponirt, aber von jeder Strophe für die andern beybehalten, was beyzubehalten rathsam und thunlich war; wie das ganz recht und dieser Gattung die angemessensten ist. Dass Hr. Kr. ein guter Sänger sey; das Verhältniss der Begleitung gegen die Singstimme gut zu bestimmen verstehe; und dass er für beyde leicht

Digitized by Google

und fliessend schreibe, weiss man schon aus jenen frühern Compositionen, und wird es in diesen bestätigt finden. Möchte er uns öfter mit Gesängen beschenken, wie hier No 2, die von uns zuerst angeführte! Alle Freunde und Freundinnen des einfachedlern Gesanges würden es ihm verdanken, und wir würden es uns zur Pflicht und Freude machen, diesen ihren und unsern Dank öffentlich auszusprechen.

Kurze Anzeigen.

Zwölf vierstimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte — — von Chr. Schulz. 14tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Preis 2 Thlr.)

Eine schätzbare Sammlung. Sie bestehet aus gesellschaftlichen Liedern vermischten Inhalts. Der Componist hat nur gute, und zugleich für gesellschaftliche Belebung und Freude, so wie für gesellschaftliches Singen geeignete, auch nicht schon oft benutzte Gedichte gewählt, jedes in seiner Gesammtheit für die Empfindung richtig zusammen gefasst, und, wie er's aufgefasst, einfach und leicht, niemals gemein, mehrmals edel, wenn auch innerhalb eines nicht eben weiten Kreises der Erfindungen und des Geschmacks, durch seine Musik ausgedrückt. Dabey ist nicht zu verkennen, er verstehe nicht nur den vierstimmigen Gesang, wie er zu solchem Zweck seyn soll, sondern besitze auch viel Gewandtheit, ihn zu behandeln, und viel Erfahrung, ihn wirksam anzuordnen. Gegen Einzelnes liessen sich, in Hinsicht auf Rhythmik und Declamation, (z. B. in No. 5.) Ausstellungen machen; sie würden aber nicht eben von Bedeutung seyn; wenigstens wird der Eindruck des Ganzen jedes Liedes dadurch nirgends gestört. Am vorzüglichsten haben dem Ref. und seinen Freunden die Nummern 1, 5, (jenes Ausgestellten ungeachtet,) 5 und 11 gefallen. Jede Gesellschaft, die ihre Unterhaltungen, namentlich auch ihre Mahlzeiten, durch Gesang zu würzen pflegt, wird dem Verf. für die Mittheilung dieser Sammlung Dank wissen. — Sie ist in Stimmen (zwey Soprane, Tenor und Bass) gedruckt, die Begleitung blos ad libitum, und die meisten Lieder sind geeignet, recht gut auch von einem zahlreichen Chor gesungen zu werden.

Seconde Toccata pour le Pianoforte, comp. — — par Cipriani Potter. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Dass man neben mehrern der ältern musikalischen Formen auch die der Toccata (nach Clementi's Vorgange) wieder hervorsucht; der Toccata, welche bekanntlich nicht wie die Form der Sonata jeder an sich statthaften Freyheit Raum lässt, und in neuer Zeit selbst jeder Willkühr hat dienen müssen — das ist zu loben. Die erste Toccata des Hrn. P. kennet der Ref. nicht, und ihn selbst auch nicht; nach dieser zweyten aber erkennet er in ihm einen (wahrscheinlich in Clementi's Schule) gründlich gebildeten Componisten, nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit in der Erfindung, von achtungswerthem Talent für die Ausarbeitung und beharrliche Durchführung des Erfundenen, einen auf das Ernste und Kräftige, doch nicht auf das Trübe und Lärmende gerichteten Geschmack, und eine Gewöhnung an solide Behandlung des Instruments. Dass Hr. P. gern künstelt, vornehmlich in Wendungen und Anordnungen der Harmonie, aber auch selbst in der Bestimmung der öftere bemerkten Applicatur, deutet auch auf jene Schule, ist aber nicht geradehin zu tadeln, da man bey ihm, achtet man genauer darauf, wenigstens irgend eine Absicht entdeckt, und er nicht künstelt, blos um zu künsteln, blos um das Ding andere hinzustellen, als andre verständige Leute. Damit scheint dem Ref. auch diese Composition selbst zur Genüge geschildert, und er setzt nur noch hinzu, dass sie nicht allzuschwer auszuführen ist, aber doch einen tüchtigen Spieler verlangt, der sein Instrument ziemlich in der Gewalt hat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. **No. 29.** 1820.

NACHRICHTEN.

Strassburg, im Juny. Seit dem letzten Bericht über das hiesige Musikwesen hat sich der Sinn für die Kunst wieder merklich erhoben. Neben dem seit vielen Jahren bestehenden Liebhaberverein hat sich die anfänglich als musikalisches Casino bekannte Gesellschaft in eine Zweyte, unter dem Namen *Société d'émulation*, umgewandelt. Beyde, verbunden mit mehreren Privatvereinen, haben das ihre zur Beförderung der Kunstliebe beygetragen. Von den einen und den andern sprechen wir weiter unten.

Theater (französisches). Die ausnehmend schlechte Besetzung der Oper, wovon die Ursache in dem letzten Berichte angezeigt worden, liess während dem verflossenen Theater-Jahr nichts Neues hoffen, was der Aufmerksamkeit wäre würdig gewesen. Die ehedem so beliebte Oper *les Visitandines*, von Devienne, ist für die heutige Zeit unter dem Titel *Belfort et Euphémie* wieder auf die Bühne gebracht worden, allein die Umwandlung des Klosters in ein Zuchthaus auf dem Schlosse St. Donat, des Capuziners in einen Arzt, u. s. w. liess die Zuhörer kalt, und die Oper erlebte nur eine Vorstellung.

Am 25sten März wurde die Bühne mit *Joconde* geschlossen; wir entbehren seitdem ein französisches Theater wahrscheinlich bis zur Vollendung des neuen Hauses.

Die deutsche Gesellschaft setzte ihre Darstellungen, unter der Direction des Hrn. Jos. Herzog, vom 11ten September bis zum 27sten October (1819) fort. Mehrere Mitglieder des Carlsruher Hof-Theaters, Mad. Gervais, Herr und Mad. Weixelbaum und Hr. Walter, erhoben ungemein den Glanz der während dieser Zeit gegebenen Opern. Neu für uns war Paer's *Sophonisbe*, in welcher Oper sich das Künstler-Talent der vortrefflichen Sängerin Mad. Gervais in jeder Hinsicht bewährte. Wir sahen sie in so vielen verschiedenen Rollen: als Amenaide in *Tancred*, als Emmeline in der *Schweizer-Familie*, als Sextus, als Rosa in den Sängerinnen, als Myrrha, als Königin der Nacht u. s. w., überall erkannte man die denkende Künstlerin, die vollendete Sängerin, ihr seelenvolles Spiel, welches sie mit dem tiefgefühlten Gesang und herrlichem Vortrag in Verbindung zu setzen weiss, erwarb ihr lauten ungetheilten Beyfall. Am Abend ihrer letzten Gastrolle (am 27sten Oct. 1819) wurde ihr folgendes Gedicht zugeworfen und nach geendigter Vorstellung auf ungestümes Verlangen abgelesen:

„Die Blätter sinken in den Herbsten Hauch,
Verweiset, schmucklos steht der Weisen Baum,
Und keine Blüte glänzt am öden Strauch,
So stauert nun auch dieser Hallen Raum,
Denn sie entflieht, die holde Sängerin,
Die reichen Frühling um uns her gestaltet,
In deren Lied ein hoher Sinn gewaltet.
Cathinka! Nimm den Dank dahin,
Der tief aus warmer, reger Brust sich hebet.
Du hast die Stunden glanzvoll uns belebet,
Uns von der kalten Wirklichkeit befreyet,
Hast durch der Dichtung Zauber uns erfreuet;
Dein ist den Grazien ersehnte Gunst,
Dein ist der Mimen seelenvolle Kunst,
O lass uns scheidend noch das Trostwort hören
„Der Frühling kehrt zurück, auch ich wird wiederkehren."

Mad. Gervais erhörte wirklich die Bitte, und erfreute uns später mit ihrem Gesang in einem Concert, worüber Ref. an seinem Orte sprechen wird.

Herrn und Mad. Weixelbaum konnten wir nur, ihres kurzen Aufenthalts wegen, als Jacob Friburg und Emmeline sehen. Eine eingelegte Arie liess uns in dem erstern einen vortrefflichen

Tenoristen erkennen; seine starke, klangvolle Brusttimme verbindet er mit vieler Leichtigkeit mit dem Falsel; Methode und Vortrag sind untadelhaft; die letztere besitzt ein hartes, unbiegsames Organ, welches vielleicht in einer andern Partie, als die der Emmeline, wirksamer seyn mag. Ref. enthält sich hierüber alles weitern Urtheils.

Noch verdient Hr. Walter, als Tenor-Buffon, einer eben so rühmlichen Erwähnung, als es Rüge verdient, dass er die Rolle des Papageno (Bass) auf eine unverzeihliche Weise entstellte; er sang offenbar nur auf Gerathewohl nach dem Gehöre, konnte keine Rolle und machte zu den Duetten geradezu einen sogenannten Schneider-Bass; hatte er mehrere Verse zu singen, so sang er jedesmal wieder den ersten. Nie hörten wir das Meisterwerk Mozart's schlechter in seinen Hauptthailen aufführen Hr. Ritter, als Tamino, war durchaus unsicher; bey der Arie des Sarastro O Isis... (Hr. Scharrer) blieb der Männer Chor weg; ganze Scenen waren gestrichen, wir vermissten auch die Arie der Pamina (Mad. Scharrer): Ach ich fühls... Am Schluss der Oper erfolgte die Verbindung der Pamina mit Tamino ohne die Gegenwart der Mutter, die Damen konnten folglich auch nicht gegenwärtig seyn, man denke sich nun die Vollstimmigkeit des Schluss-Chors! Auch das Orchester versündigte sich bey dieser Aufführung sehr. In dem Chor: Es lebe Sarastro... intonirten die Trompeten in D statt C u. s. w. Man denke! Mit dieser Oper machte Hr Heezog den Beschluss seiner Darstellungen und gieng mit seiner Gesellschaft nach Freyburg im Breisgau. Hr. Jos. Schmenauer ist ihm mitdem mit der Gesellschaft des Augsburger Nationaltheaters gefolgt, und hat bis jetzo einige Opern mit vielem Beyfall gegeben. Ref. wird später über diese nun privilegirte Gesellschaft sprechen.

Concerte. Die gewöhnlichen Liebhaber-Vereine wurden am 15ten Nov. 1819 eröffnet und am 22sten Jan. 1820 geschlossen; es wurden deren sechs gegeben; der hiesige Klavier-Lehrer und bekannte Componist Hr. Berg hatte die Direction übernommen. Seinem uneigennützigen Eifer verdankt diese Gesellschaft ihre Erhaltung; waren seine Bemühungen nicht immer von dem besten Erfolg, so lag die Ursache ausser seiner Gewalt. Von Sinfonieen hörten wir zwey von Mozart, eine von André, eine von Kreutzer, und eine von Haydn. Die Ouverturen waren folgende: von *Tancred*, *Proserpine* (Winter), *Coriolan* (Beethoven), *Alruna* (Spohr), *Gazza ladra* (Rossini) und dem *Dreyharrn Stein* von Böhner. So glücklich auch die Wahl dieser vollen Orchester-Stücke für den Kenner getroffen war, so wenig wurde letzterer befriedigt, da die verhältnissmässig schwache Besetzung der Violinen, und die oft schwankenden Tempi vieles zu wünschen übrig liessen. Man denke sich nun, von welcher Wirkung die Ouverture der *Gazza ladra* seyn konnte, wenn die Soldaten-Trommel keine geringe Rolle spielt. Unter den Gesangstücken, welche sämmtlich von den Damen Bonavegia und Bonnard und Hrn. Kuttner gesungen wurden, war nichts neu, als eine einzige Scene aus einer ital. Oper, welche letzterer mit vielem Geschmack vortrug; ferner eine Art Trauermusik für drey Singstimmen mit Harmonie-Begleitung, in zwey Couplets, jeder von 56 und ¾ Takten, comp. vom Maj. Beaun. Dieser sogenannte Hymnus wurde für die Zuhörer zu einer wahren Marter, da während seiner ganzen Dauer die erste Oboe, welche den Gesang führte, um einen halben Viertels-Ton tiefer als die andern blasenden Instrumente war, doch der Componist liess sich dadurch nicht stören, er taktirte bis zur letzten Note fort.

Concertirende Stücke wurden von mehrern fremden Künstlern gegeben; Ref. spricht davon bey Gelegenheit ihrer Concerte. Blos Hr. Alex. Uber, welcher keines gab, spielte mit Sicherheit und Ausdruck eine Phantasie von Romberg auf dem Violoncell. Variationen für die Clarinette von Bärmann und ein Sextuor von Rode für die Violine, wurden von Dilettanten mittelmässig vorgetragen. Mit dem ungetheiltesten Beyfall blies ein Liebhaber ein Concert für die Flöte; der Name des Componisten ist Ref. entfallen. Unter den einheimischen Künstlern liessen sich folgende hören: Hr. Baxmann, mit einem Concert für Violoncell von Fenzi; recht brav. Mad. Dunronchan mit einer Phantasie für die Harfe, von Bochsa, mit der gewohnten Virtuosität. Hr. Berg, mit einem Klavier-Concert eigener Composition; diese so wie die Ausführung waren vollkommen zu nennen. Hr. Jägle, mit einem Klavier-Concert von Field; wiewohl dieses auf einem gewöhnlichen Instrumente vor-

Google

getragen wurde, waren die Vorzüge dieser bravn Künstlerin, die Nettigkeit seines Vortrags, doch unverkennbar. Endlich hiessen die Herren Bencher, Vater und Sohn, ein Concert für zwey Waldhörner von Wiedebein. Würde der Secundarius, da wo es nöthig ist, mehr Kraft zeigen, so würde er weit mehr Effect in seinem Spiele hervorbringen; man immer weicher Ton schadet hier besonders dem Ausdrucke und der Wirkung, welche die Concertante hätte hervorbringen sollen. Noch erwähnt Ref. mehrerer Harmonie-Stücke, welche von lauter Dilettanten recht brav vorgetragen wurden.

Der zweyte Dilettanten-Verein, welcher sich unter dem Namen *Société d'émulation* gebildet hat, gab jeden Montag seine Concerte, und machte am 16ten April d. J. den Beschluss derselben. Der wackere Geiger Hr. Nani dirigirt diesen Verein, dessen Orchester etwa aus 25 Dilettanten und 4 Künstlern besteht. Viel gutes wurde auch hier geleistet und diese Anstalt hat zur Erhaltung und Beförderung des musikalischen Sinnes besonders dadurch viel beygetragen, dass blos Dilettanten zu den Solo's zugelassen wurden. Der letzte Verein wurde zum Besten der Armen gegeben. Ouverture zu *Adolph und Clara* von Fränzl, Scene mit Chor aus *Sargino* von Paer, gut gesungen von Mademois. Bonnaud; Violin-Concert von Rode, gespielt von Hrn. Nani, wie man ihn von diesem braven Künstler gewohnt ist. Concertirende Fantasie für volles Orchester, besonders für Violoncell und das kleine Posthorn, gieng sehr gut. Ein Violin-Concert von Fränzl auf einer vervollkommneten Clarinette, vorgetragen von einem Dilettanten, dem Erfinder dieses Instrumentes, welches in allem vierzehn Klappen hat, wurde recht brav geblasen. Ital. Buffo-Arie, gesungen von einem Liebhaber. Klavier Sonate von Rhein mit obl. Flöte, beyde Partien sind gefällig und durchaus ensemble; sie wurden von Dilettanten mit verdientem Beyfall vorgetragen. Scene mit Chor, von Ayblinger, gesungen von Dem. Bonamgla und ihren Schülerinnen. Ref. hörte zum erstenmal die gefällige Composition dieser Künstlerin, welche Dem. B. als sehr gebildete Sängerin mit vielem Geschmack vortrug. Den Beschluss machte Paers Ouverture zum *Sargin*.

Extra-Concerte waren folgende: Am 6ten und 15ten Nov. 1819, liess sich der berühmte Hornist Hr. Gugel nebst seinem 11jährigen Sohne hören. Wohl kann man das Instrument dieses Knaben Wunderhorn nennen, denn kaum ist es glaublich, wie die zarte Jugend Schwierigkeiten zu überwinden vermag, an die der schon lange zuübende Künstler sich selten wagen wird. Es ist hier nicht, wie gewöhnlich, von angelernten Passagen die Rede, sondern von wahrer Virtuosität, wovon der Knabe durch das Abspielen fremder Compositionen Proben abgelegt hat. Sein sicheres festes Ansatz in der Höhe, die Schnelligkeit und Deutlichkeit in Passagen, Trillern u. s. w. setzen in wahres Erstaunen. Hr. G. Vater, als Secundarius, liess uns seine kräftige Tiefe und Fertigkeit in den unteren Battenen besonders bewundern. Ein Trio für Klavier und zwey Hörner von Wölf musste in dem 3ten Concerte wiederholt werden; Hr. Berg hatte die Klavier-Partie übernommen.

Am 6ten Dec. 1819 liessen sich die Gebrüder Bender, Clarinettisten bey der K. Russischen Kapelle in Petersburg, und Mad. Bender, Sängerin, hören. Bereits hatten uns die rühmlich bekannten Clarinettisten, Bärmann, J. Müller, u. a. beeuchtet; es liess sich kaum denken, dass sie von andern Künstlern könnten übertroffen werden; dennoch war es hier der Fall. Ein schöner, voller Ton, gebildeter und ausdrucksvoller Vortrag, Deutlichkeit und genaue Articulation der Passagen in Höhe und Tiefe, haben diese Künstler mit andern mehr oder weniger gemein; allein sie werden von keinem in einer Art Echo, oder gleichförmigen Verhallen des Tons ganzer Passagen, übertroffen. Sie spielten mit rauschendem Beyfalle ein Doppel-Concert von der Composition des jüngern Hrn. B., ferner ein Adagio und Polonaise von Krommer, endlich eine Phantasie über Schweizer und Tyroler Lieder mit Echo's. Mad. B. sang die Scene von Paer aus *Sargino*. Ihre Stimme ist mehr Contre-Alt als Sopran; sie entfaltete eine ausserordentliche Biegsamkeit und Gewandtheit in den Variationen der Mad. Catalani über das *Klinget so herrlich*... Der Beyfall, welchen diese Künstler-Familie hier einerntete, wird ihr sicher überall zu Theil werden.

Am 18ten Dec. 1819 gab die Gr. Hrzg. Badische Hof- und Kammer-Sängerin, Mad. Gervais zu Carlsruhe Concert. Sie sang eine sehr schöne Scene aus *Trajan* von Nicolini, ferner mit Hrn.

Digitized by Google

Kuttner ein hier noch unbekanntes Duett aus der *Gazza ladra* von Rossini, eine Cavatine von Farinelli, und Variationen über *Sul margine d'un rio*. Mad. G. entfaltete in dem sonoren Concert-Saale die ganze Fülle ihrer herrlichen Stimme; ihr seelenvoller Gesang, ihre deutliche Aussprache und Deklamation, ihr musterhafter Vortrag des Recitativs, ihre reine Methode, erwarben ihr hier, wie früher als Gast bey der Oper, allgemeinen, ja ungestümen Beyfall; lange werden wir dieses herrlichen Genusses eingedenk seyn.

Am 19ten Februar 1820 gab der Musik-Verein, welcher sich auf dem Saale der *réunion des arts* versammelt, Canbert zum Besten der Armen. Die Wahl der grösstentheils schon oft und viel gehörten Stücke hielt den Ref. ab, diesem Concerte beyzuwohnen.

Am 4ten März liess die hier privatisirende Sängerin Dem. Bonasegla Haydn's *Schöpfung* aufführen. Sie hatte die Partieen des Gabriel und der Eva, Dem. Bonnaud die des Uriel, und ein Dilettant die der Raphael und des Adam übernommen. Seit langer Zeit hatten wir dieses Meisterwerk nicht mehr ganz gehört; die Chöre waren, was die weiblichen Partieen anbetrifft, mit besonderem Fleisse von den Schülerinnen der Concertgeberin einstudirt; Ref. zählte 12 Sopranistimmen, welche mit den übrigen Männer-Stimmen und dem zahlreichen Orchester ein herrliches Ganzes bildeten. Schon lange hörten wir keine so vollkommen gelungene Aufführung, welche der Leitung eines Dilettanten überlassen war. Wir statten der Mademois. B. unsern warmen Dank mit allen Freunden der Kunst ab für den reichen Genuss, welchen ihr Bemühen allen Zuhörern verschafft hat.

Am 11ten März veranstaltete Hr. Berg ein Concert zum Besten der Wittwe des verstorbenen Kapellmeisters Spindler, welches für letztere den besten Erfolg hatte. Eine grosse Anzahl Dilettanten hatte das Orchester verstärkt, und so wurde die Aufführung der grossen Sinfonie Beethovens (in C moll) möglich, Madem. Bonnaud sang die Arie *la tromba* von Pucitta ziemlich gut; dann spielte Hr. B. ein neues von ihm componirtes Klavier-Concert mit ungetheiltem Beyfall. Ouverture aus Rossini's Oper *Sigismondo*, ging gut. Der Sonnen-Auf- und Niedergang, zwey Terzette von Spindler, liessen den Verlust dieses uns unvergesslichen, Componisten bedauern beyde Compositionen sind noch Manuscripte. Endlich beschloss Hr. B. das Concert mit einer Doppel-Sonate für 2 Fortepiano's, welche er mit einer seiner Schülerinnen meisterhaft ausführte.

Am 8ten April gab Demois. Jos. Bonnaud Concert und am 25sten desselben Monats Hr. Destouches, Kapellmeister J. H. des Landgrafen von Hessen Homburg, welcher sich auf dem Klavier hören liess. Ref. konnte beyden Concerten nicht beywohnen.

Am 6ten, 9ten und 13ten Mai liess sich Hr. Bernh. Romberg in 5 Concerten hören. Nur ein solch' ausserordentliches Talent konnte in dieser Jahres-Zeit drey vollkommene Concerte in acht Tagen möglich machen; man eilte nah und fern herbey, um den Vater, das Urbild aller Violoncellisten, dem alle bekannten und nicht bekannten Schwierigkeiten auf seinem Instrumente ans Spiel sind, zu hören.

Aus der Schweiz, im Juny. Von der neulichen Zusammenkunft der schweizerischen Musikgesellschaft in Basel kann ich Ihnen Folgendes mittheilen. Schon der freundliche Empfang der Mitglieder der Gesellschaft erhöhte den Eifer derselben und trug nicht wenig zu der sehr gelungenen Aufführung der gewählten Musikstücke bey. Die Beethovensche Sinfonie (in D dur) wurde von dem sehr zahlreichen Orchester unter der sehr guten Direction des Hrn. Tollmann mit vieler Genauigkeit gegeben, und es bewährte sich durch den herrlichen Effect, den sie hervorbrachte, dass B's Sinfonieen von einem so zahlreichen Orchester aufgeführt werden müssen, um das ihnen eigenthümliche Grosse gehörig zu entfalten, und unwiderstehlich dahin reissend, der Töne Macht zu beurkunden. — Von der Aufführung der *Jahreszeiten* lässt sich viel lobenswerthes sagen; vor allem verdienen die grossen Chöre besondere Auszeichnung, die nicht nur sehr richtig, sondern auch ihrem besondern Charakter gemäss vorgetragen wurden. Die Sopran-Partie hatte Demoiselle Förster, mit Ausnahme der Romanze im Winter, welche Demoiselle Laroche vortrug, übernommen; dieser Umstand hätte uns den Genuss anderer vorzüglichen Kunsttalente entzogen, wenn nicht eine Zufälligkeit am Morgen des Concert-Tages (eine momentane Unpäss-

heiket der Dem. Forster) nne Gelegenheit verschaft hätte, den schönen Gesang einiger Basler Dilettantinnen zu bewundern. Uebrigens sang Dem. Forster emu und mit vielem Ausdrucke Die männlichen Solopartien erhoben sich kaum aber das Mittelmässige. Nue Hr. Gyst von Basel lies une zu dem schönen Duett im *Herbste* eine seltene Tenorstimme mit reinem Vortrage hören. Zum Aergernisse der Harmoniekundigen nahm sich das Violoncell (kein Dilettant) des Fegyhert, bey den Recitativen den antretenden Singstimmen nicht nue einen, sondern wohl zwey und drey Töne voraus gegeu. Wir enthalten uns darüber alles weitern Bemerkungen; das Unschickliche liegt am Tage. —

, Im zweyten verfassungsmässigen Conceete hatten wir Gelegenheit, den Gesang des Herrn Hauptmann von Durheim zu bewundern, dessen schöne Tenorstimme und zartes Vortrag nichts zu wünschen übrig lies. Auch verdiente Hrn Elias Levi durch seine Fertigkeit auf dem Waldhorne, welches er mit der grössten Zartheit und Deutlichkeit behandelt, gerechten Beyfall. Eine Ouverture in D-moll von Hrn. Uber, Violoncellist der Musikgesellschaft zu Basel, bewahrte Kenntniss der Harmonie, schien aber Referenten am Ende, wo sie in D dur übergeht, zu kurz und zu abgebrochen. Besser gefiel der Abschieds-Chor des nemlichen Componisten, wo er sich deutlicher aussprach, als in der Ouverture. Eine andere Ouverture unter dem Titel: *Töne der Erinnerung an die Schweiz* von Peter Rittes gefiel, ihres Motive wegen, die das Kuhreihen entlehnt, und contrapunktisch durchgeführet waren. Auch das Spiel des Herrn Ott auf der Clarinette, der ein Adagio und Rondo von Crusell blies, und Herrn Huber s von Hofwyl auf der Viola di Gamba, der einige selbst verfertigte Stücke vortrug, erfreuten sich des Beyfalls der Publikums. — Möge dieses vortreffliche Kunstverein der Eidsgenossenschaft auch fernerhin blühen, und seinen unverkennbaren Einflüss auf die Fortschreitung der Tonkunst wie bisher bewähren. Bey dem freundschaftlichen Mahle nach dem grossen Concerte wurde unter andern Gesundheiten auch folgende von Hrn Tanzch der Harmonie gebracht:

Der Harmonie ey unser sechstes Glas gebracht,
Sie ist die Gattin dieses Bundes
Und unter ihres Scepters Zauber macht
Sich alle Gunster dieses Erdenrundes
Vor allem wohne sie in hellen Klaumerhein,
Wo sich des Zöglings Flügel entfalten;
Sie wohne in der Säle hellem Schein,
Um allgebietend sich zu herrschen und zu walten.
Doch auch in unsern Herzen wohne sie,
In unsere Hainen, unsern Hütten
„Und möchten unsre Landesväter nie
Die Tagfahrt leisten, ohne sie zu Gast zu bitten!"

Mayland, den 7ten Juny 1820. Unsere Frühlingsspectakel auf dem grossen Theatre *alla Scala* haben, wie gewöhnlich, am zweyten Ostertage ihren Anfang genommen und zwar mit der ältern, ursprünglich für die Catalani von Hrn Puccitta componirten und nun unbekannten Oper: *la principessa in Campagna*. Die Sänger dieser Stagione sind folgende: die beyden Primadonne Feron (eine Engländerin und Schülerin des Puccita) und Ekerlin (Tochter einer hiesigen deutschen Beamten und aus dieser Blätteru bekannt), nebst der Seconda donna Baduera; sodann der Tenorist Orrell und die drey Bassisten Galli, Degrecis und Fioravanti. Da ich schon bey mehreren Gelegenheiten von den meisten dieser Sänger gesprochen habe, so mag hier bloss einiges über den Gesang und über die Aufnahme der Mad. Feron in hiesiger Stadt Platz finden, sollte mein Urtheil ihre Verehrer in Deutschland einigermassen befremden, so bitte ich zu bedenken, dass hier vom Gesang auf einem grossen Theater und nicht vom Concertsaale die Rede ist. Allerdings muss man den sehr seltenen Stimmenumfang der Mad. Feron, welcher drey volle Octaven vom kleinen c bis zum dreygestrichenen c einnimmt, ihre Sprunge, chromatischen Läufe und Staccatos zu den ausserordentlichen Fähigkeiten der menschlichen Kehle rechnen; allein diese ist noch nicht Gesang, sondern ein blosser Wettstreit mit den Instrumenten in Bravouren, der weder das fein gebildete Ohr noch das Gemüth ansprechen kann, ja, diesen vielmehr oft ganz widrig werden muss. Wm die Stärke ihrer Stimme betrifft, so sind natürlicherweise bey diesem Umfange die tiefen Töne unbedeutend, die mittlern Töne (ich spreche von unserm grossen Theater) nemlich vom eingestrichenen bis zweygestrichenen c schwach, von d bis zum zweygestrichenen e etwas stärker und von diesem bis zum dreygestrichenen e die stärksten, die übrigen bis zum dreygestrichnen fis nehmen sich ziemlich gut aus;

bey aller Reinheit der Intonation ist aber das Metall dieser Stimme in gar keinen Vergleich mit jenem unserer gewöhnlichen Sängerinnen z. B. der Camporesi zu setzen. Dass Mad. Feron als Engländerin eine sehr schlechte und widerliche Aussprache im Italienischen habe, wird Jedermann zugleich einsehen, welcher von den Bewegungen und Veränderungen des Sprechorgans der Engländer in ihrer eigenen Sprache einen Begriff hat. Diese Sängerin hat übrigens keine wahrhaft gute Gesangmethode, kann sich aber durch längern Aufenthalt in Italien ausbilden und das um so mehr, weil sie, wie ich höre, den besten Willen zeigt und sich fleissig im Singen und in der italienischen Aussprache übt. Eben dieser beste Wille, verbunden mit einem ziemlich guten Spiele und jenen Bravouren, verschaffen Mad. Feron die Gunst eines grossen Theils des hiesigen Publikums, und man kann sagen, dass sie in Mayland eine gute Aufnahme gefunden hat; wiewohl sie von vielen in der Kunst eingeweihten und dabey ganz unpartheyischen nicht als eine vorzügliche Sängerin anerkannt wird; diese zucken die Achseln und sehen mit philosophischem Auge über den Weltlauf hinaus.

Ich komme auf die Oper zurück. Hrn. Paer's *Principessa in Campagna*, der es übrigens hier und da nicht an Gesang fehlt, fand keine gute Aufnahme, weil überhaupt die Musik dieses Componisten keine Genialität und Neuheit zeigt und im ganzen genommen sehr matt ist. Die Feron erntete in dieser Oper viel Beyfall mit Variationen ein, in welchen sie das dreygestrichene fis recht gut hören liess. Die guten Leute (es ist hier von den Abonnenten die Rede) kamen zu Ende des ersten Akts ins Theater, welches nach der jetzigen Mayländer Sitte beym Ballet am vollsten ist; nach diesem gingen mehrere nach Hause, viele aber in die Kaffehäuser und kamen zum *pezzo che ferma* wieder zurück. Dieses auserwählte Stück waren diesmal benannte Variationen, und es ist in der That unbegreiflich, wie jene, welche die ersten Sänger Italiens gehört haben, Tag täglich diese Seiltänzereien mit Enthusiasmus hören konnten, da doch Mad. Catalani, welcher Mad. Feron mehr weit nachsteht, von ihnen getadelt wurde. Doch dies gehört zu den Schwindeln der Zeit. Dieses führt mich auf unsere zweyte Frühlingsoper, auf Rossini's *Gazza ladra*. Wer sollte es glauben? vor drey Jahren wurde hier die Ouverture dieser Oper ausgezischt, diesmal erhält sie rauschenden Beyfall; vor drey Jahren gefielen nur wenige Stücke in derselben, jetzt gefällt sie fast ganz, und es wundert mich, dass sie keinen furore gemacht hat. Doch die Musik der *Gazza ladra* wurde seither in den Balletten gehört, wo sie einen bessern Effect machte, und dadurch wurde sie freylich schöner! — Mad. Feron war übrigens dieser Rossinischen Musik nicht gewachsen genug, und ist mit Mad. Belloc, für welche ursprünglich ihre Rolle geschrieben war, gar nicht zu vergleichen. Demohnerachtet fand sie vielen Beyfall, und fragte man die Leute, warum, so war die Antwort: poverstà! (arme Frau!) das will nun so viel sagen als, sie leistet, was sie nur kann. — Nun etwas über unsere andern Sänger. Crivelli ist immer der alte und sang besonders in der vorigen Oper mit einem solchen Phlegma, dass ihm nichts, als das Gähnen fehlte. Wenn ihr achtungswerther Pariser Correspondent, der ihn einst für den besten Sänger in Europa hielt, sich in ihren Blättern gewissermassen entschuldigt, dass sein Urtheil mit dem meinigen nicht übereinstimmt, so gebe ich gern zu, dass diesem Sänger manche Umstände, worunter auch sein höheres Alter zu rechnen ist, nachtheilig geworden seyn mögen; denn in gewissen Momenten zeigt sich Hr. C. noch als ein trefflicher Künstler; doch sind diese nur schnell vorübergehende Meteore, deren Schimmer nur selten zurückkehrt. Galli, der so eben aus Barcellona zurückgekommen war, fand als Liebling des hiesigen Publikums die glänzendste Aufnahme, und das um so mehr, da er seine Cavatina di sortita mit folgenden Worten beginnen hess: „*Pien di gioja ti vedo — Pien di speme a te ritorno — Sospirato e bel giorno — Sempre caro e dolce a me* u. s. w. Galli ist für unser grosses Theater geschaffen, doch hat er zuweilen eine nur allzudeutliche Aussprache und allzustarke Stimme, mit welcher er in den Ensemblestücken die übrigen Sänger überschreyt, was dies jetzt in der *Gazza ladra* der Fall war; einige sagten daher scherzweise, für Galli wäre selbst die Scala zu klein und man müsste ihm unsern grossen Kastellplatz zum Singen anweisen. Hr. De Grecis zeichnete sich in oben genannter Oper ganz besonders in der Rolle des Podesta aus, wofür ihm auch reichlicher Beyfall wurde. Dem. Ekerlin hat auch ihre Gunstlinge im Theater, die ihr

ihren Beyfall nicht versagen. Sie hat eine schöne Stimme, die vom kleinen h bis zum zweygestrichenen h reicht, wird sich jedoch nur durch fortgesetztes Studium zu einer guten Sängerin ausbilden können. Der Bassist Fioravanti trug das seinige zum Ganzen bey.

Gestern ging endlich die dritte Frühlingsoper in die Scene, diese hiess: *I due Figaro*, vom Dichter Romani nach der bekannten französischen Komödie bearbeitet, wozu Hr. Michele Carafa *) die Musik neu componirte. Dieser Maestro, der sonst wirklich an originellen und schönen Melodieen nicht arm ist, auch den Gesang weit einfacher, als sein Vorbild Rossini, behandelt, liess uns diesmal sehr wenig oder gar nichts neues, wohl aber eine höchst lärmende Musik hören, gegen welche zuweilen selbst die Rossinische matt klingt. Da überdies die meisten Stücke zu lang waren, so machte auch die ganze Oper *fiasco*. Crivelli erntete mit seiner Cavatina vielen Beyfall ein.

Auf unserm Theater Carcano gab man im April einige Male bey leerem Hause die ältere Rossini'sche Farse: *L'occasione fà il ladro* und zwar in zwey Acten. Die Musik war uns schon aus seinen neuern Opern bekannt. Eine gewisse Melos (aus Venedig) betrat darin zum ersten Male das Theater und legte Beweise von einer guten Methode ab, zeigte auch viele Anlage zu ihrer Kunst. Wir wünschen ihr Glück.

Auf dem Theater Lentasio gab man vergangene Woche Paesiello's *Molinara*, in welcher Oper bloss einige Stücke noch geniessbar und vom Publikum gutiet worden sind. Dem Melos in der Rolle der Müllerin zeichnete sich auch durch gutes Spiel aus; sowohl sie, als der nicht üble Tenorist Saini fanden Beyfall.

Von den übrigen Städten Italiens theile ich diesmal nur das wichtigste mit.

Neapel. Auf dem Teatro Fondo gefiel die neue Oper: *Il sospetto funesto*, von einem gewissen Balducci aus der *Marca d'Ancona*, nur halb und halb. Paer's *Sofonisbe* machte Fiasco. Mozart's *Clemenza di Tito* soll ehestens gegeben werden. Hr. Mercadante, dessen Compositionen ich bereits kenne und den ich Ihnen als einen neuen Rossini'schen Apostel aufführe, schreibt jetzt eine neue Oper für St. Carlo. Der Napolitaner Zeitungschreiber, welcher obbenannten Balducci einen giovine d'altissime speranze nennt, sagte letzthin bey Gelegenheit der Aufführung einer neuen Rossini'schen Messe folgende Worte: Rossini si è mostrato dotto, grave, sublime compositore in una messa u. s. w. Derselbe Journalist hob auch die *sublime mimica* der Tänzerin Querian in Himmel, von welcher wir doch hier in Mayland das Gegentheil wissen.

Triest. Auf dem hiesigen Theater sangen diesen Frühjahr: das Kastrat Velluti, die Primadonna Pellegrini, der Tenorist Bolognesi und der Bassist Zuchelli. Die erste Oper hiess: *Il conte di Lenosse*, war von Hrn. Nicolini neu componirt und fand bloss der Sänger wegen eine gute Aufnahme; doch sollen sechs Stücke vorzüglich gefallen haben. Die zweyte neue Oper: *La sacerdotessa d'Irminsuld*, von Hrn. Pacini componirt, hat nach öffentlichen Blättern sehr gefallen. Der Compositeur wurde mit vielen E viva's nach Hause begleitet, wo ihm zu Ehren eine musikal. Bande mehrere Stücke spielte. Pacini zeigte sich am Fenster und war von dem vielen Beyfallsklatschen so gerührt, dass er in einer Anrede seinen Dank und seine Erkenntlichkeit laut äusserte; er wollte noch mehr reden (fährt das venezianische Zeitung fort), allein die Thränen erstickten seine Worte — Dergleichen komische Auftritte sind bloss in Italien zu Hause; der gegenwärtige hat bey den Collegen des Hrn. P. mehr Lachen als Aerger erregt.

Padova. Ein gewisser Hr. Balbi componirte hier zum ersten Male eine Farse: *La notte pericolosa* betitelt, die allgemein gefiel. Die obgedachte Zeitung sagt, die Kunstverständigen haben in dieser Musik viele Imagination, Ausführung,

*) Neuerlich behauptete hier ein angesehener Mann, dass dieser Componist vorsätzlich seine Geburt verläugne, und allerdings von einer der ersten Napolitanischen Familie abstamme. Dass ich in meiner letzten, mitgetheilten biographischen Notiz von ihm das Gegentheil behauptete, möge als eine Unrichtigkeit, wenn es dies wäre, nicht mir zur Last gelegt werden; denn es waren die eigenen Worte des Hrn. Carafa selbst, der alle, die ihn zum Fürsten machen wollen, sani und ignoranti nennt.

Anmerk. der Correspondenten.

Wissenschaft und eine schöne Instrumentation gefunden.

Bologna. Die Oper *Semiramis*, welche Hr. Mayrheer voriges Jahr für das Turiner Hoftheater componirte, machte hier dieses Frühjahr furore.

Bergamo. Kapellmeister Mayr's *Ginevra* fand abermals eine sehr ausgezeichnete Aufnahme. Die wackere Altistin Grassoli in der Rolle des Ariodante und die brave Sängerin Valsovani in der Rolle der Ginevra, erwarben sich vielen Beyfall. Herr Rovelli accompagnirte eine im zweyten Act eingelegte Arie der Ginevra mit obligater Violine, die Hr. Mayr einst für die Moenadi componirte, so vortrefflich, dass er alle Zuhörer entzückte.

Venedig. Auf den beyden Theatern St. Luca und St. Benedetto werden blos alte Opern gegeben. Von einer *prima donna Passerini* wird mit besonderm Lobe gesprochen.

Vermischte Nachrichten. Hr. Wolfrem gab verwichenen März in Mayland ein Flötenconcert im Redoutensaale, das ziemlich zahlreiche Auditorium nahm sein lebhaftes Spiel, besonders im Adagio, mit vielem Beyfall auf. — Der Componist Redicati, auch Orchesterdirector zu Bologna, hatte unlängst das Unglück, auf einer Spazierfahrt aus dem Wagen zu stürzen, wobey er mit dem Kopfe auf einen grossen Stein auffiel und auf der Stelle todt blieb. — Bekanntlich hat Hr. Puccita mit Mad. Feron einen Contract auf vier Jahre geschlossen, vermöge welcher sie während dieser Zeit mit ihm reisen und in Opern und Concerten singen muss, wogegen er ihr einen bestimmten Antheil an den Ertrag verbürgte. Mad. Feron, die obschon eine reiche Frau ist, wollte nun diese Last nicht länger mehr tragen, und da sie obschon von ihrem Lehrer etwas sonderbar behandelt wurde, so kaufte sie sich verwichenen Monat von ihrem Contracte mit 32,000 Franken los. Dass sie, geblendet zum Theil durch ihre Aufnahme auf dem Mayländer Theater, desto rascher diesen Entschluss gefasst hat, möchte ich eher glauben als nicht. Hr. Puccita hat indessen kein übles Geschäft gemacht. — Dem ruhmlichst bekannten Violinspieler Rovelli wurde bereits verwichenen Winter in seiner Vaterstadt Bergamo die Stelle des Verstorbenen Hrn. Capuzzi als erster Violinist in der Kapelle St. Maria maggiore und in beyden Theatern verliehen. Dieser Künstler hat eine Tochter des Hrn. Compositeurs Förster in Wien geheirathet, die unlängst in ihrem neuen Vaterlande eingetroffen ist. — Mayrheers *Emma* wurde vergangene Fastenzeit abermals in Venedig gegeben und fand wieder eine sehr gute Aufnahme. — Der Bassist Galli geht nächstens nach Neapel, woselbst er für die beyden Königl. Theater auf ein Jahr engagirt ist. — So wie in Venedig, wurde auch hier unlängst jede Ballettmusik in den Kirchen verboten. — Das so eben erschienene 57ste Heft der *vite e ritratti d'illustri Italiani* enthält das Bildniss und die Lebensbeschreibung des Corelli. Ein gewisser Maroncelli, Verfasser dieser Biographie, legte dadurch seine schönen Einsichten deutlich an den Tag. So heisst es unter andern: Guido d'Arezzo habe im Jahre 1022 die grösste Entdeckung gemacht, dem canto fermo die Terzen und Sexten unterzulegen, dieses sey die vereinigliche Angel (cave un cardine) der heutigen Harmonie, die man Contrapunkt nennt. Und weiter unten: die Anmuth, welche in den Opern eines Guglielmi, Cimarosa und anderer Schüler des Piccini herrschte, selbst eine Invasion durch die einförmelige Mozartsche Oper, dessen zum Theil falsche Manier in den nicht trivialen Gesängen angenommen, durch Paer und Mayr gemildert worden ist. — Sapienti sat!

Berlin, Uebersicht des Juny. Die einzige, neue Erscheinung im Theater im Laufe des Monats war am 23sten: *Die falsche Prima Donna in Krähwinkel*, Posse mit Gesang in drey Abtheilungen nach Adolph Bäuerle, bearbeitet von J. von Voss, Musik von Joseph Schmitt. Diese schon an mehrern Orten gegebene Posse ward mit dem entschiedensten Beyfall aufgenommen, besonders da das bekannte Localleben eine Menge Lazzi hinzugefügt hatte, die nur für Berlin berechnet waren, und auch hier nur verstanden werden. Die Hauptrolle das Sängers Fröhlich, der angeblichen *Prima Donna*, ward von dem schon öfters in diesen Berichten als guter Komike gerühmten Hrn. Wiedemann trefflich durchgeführt, und sowohl ein Quodlibet: *Jetzt will ich gleich so manches singen* etc. als auch die Variationen von *Nel cor più non mi sento* etc. wurden mit dem fröhlichsten Sinn aufgenommen, im letztern übertraf der fistulirende Sänger alle Bemerkungen. Das Stück ist schon bey öfte-

Digitized by Google

füllten Hause wiederholt worden und verspricht, ein ergiebiges Kassenstück zu werden.

Am 28sten leitete Hr. Spontini selbst, zuerst als königl. Intendant der Musik auftretend, mit ausserordentlichem Beyfall des überfüllten Hauses seinen *Ferdinand Cortez*, und einstimmig wurde der geniale Componist das mit Einheit, Kraft und Precision ausgeführten Kunstwerks hervorgerufen. Gestern wurde die Oper mit gleichem Beyfall wiederholt. Er hat bey der Generalintendantur der königl. Schauspiele auf die Errichtung einer musikalischen Comite angetragen, die aus den Musikdirectoren des königl. Orchesters und den von der Generalintendantur zu ernennenden Personen unter dem Vorsitz des Hrn. Kapellmeisters Weber bestehen soll, und der er seine Ansichten mittheilen will.

Hr. Habermehl, vom Theater zu Frankfurt am Main, ist ohne Beyfall aufgetreten: am 2ten als Richard Boll in Weigls *Schweizerfamilie* und als Lux in Schenks *Dorfbarbier*, am 15ten als Corathus in Mozart's *Don Juan* und am 20sten als Sarastro in Mozart's *Zauberflöte*.

Unter den Zwischenspielen in diesem Monat verdient Auszeichnung Hr. Hauck, Schüler des Hrn. Concertmeisters Möser, der am 5ten ein Violinconcert von Kreutzer mit vielem Beyfall vortrug, den auch sein freier Bogenstrich, die reine Intonation, Sicherheit der Applicaturen und Doppelgriffe, das vorzügliche Staccato und der gute Ton verdienten. Am 8ten starb der verdiente Kammermusikus Joh. Gottl. Gross im 72sten Jahre am Nervenfieber.

Nächstens soll in der hiesigen Christianischen Handlung eine musikalische Literaturzeitung unter Mitwirkung der Herren Zelter, E. T. A. Hoffmann, Rungenhagen, J. P. Schmidt, Wollank etc. erscheinen.

Rio de Janeiro. Die Korporation der hiesigen Musiker (auf portugiesisch Irmandade, eine Art religiöser Verbindung) feyert jährlich das Fest der heil. Cäcilia, dem einige Tage darauf eine Messe zum Andenken der während dem Laufe des Jahres verstorbenen Musiker folgt. Zu diesem Ende haben einige Mitglieder dieser Korporation, die Sinn für bessere Musik haben, für die letzte Cäcilia-Feyerlichkeit Mozart's *Requiem* vorgeschlagen, welches auch letztverflossenen December in der Kirche de *Porto* von einem zahlreichen Orchester aufgeführt wurde. Die Leitung des Ganzen hatte der Kapellmeister der königl. Kapelle Hr. Joze-Mauricio Nunes Garcia übernommen.

Der Eifer, mit dem Hr. Garcia allen Schwierigkeiten entgegengearbeitet hat, um endlich einmal auch hier ein Meisterwerk unseres unsterblichen Mozart's zur Aufführung zu bringen, verdient den wärmsten Dank der hiesigen Kunstfreunde, und ich meinerseits rechne es mir zur Pflicht, diese Gelegenheit zu benutzen, um unsere europäische Kunstwelt auf einen Mann aufmerksam zu machen, der es nur seiner so grossen Bescheidenheit zuzuschreiben hat, wenn seiner vielleicht erst bey dieser Gelegenheit zum erstenmale öffentlich gedacht wird. Er hat um so mehr die gerechtesten Ansprüche auf ehrenvolle Auszeichnung, da seine Bildung blos sein eigenes Werk ist. Geboren in Rio de Janeiro, wurde er in der Folge im bischöflichen Seminarium dieser Stadt aufgenommen, wo er nach vollendetem Studium die Priesterweihe empfing und endlich als Kapellmeister bey der bischöflichen Kapelle angestellt wurde. Bey der Ankunft des Hofes in Brasilien erhielt er die Stelle als Kapellmeister der königl. Kapelle, welcher er, seiner zerrütteten Gesundheit ungeachtet, noch immer rühmlichst vorsteht.

Vor dem Requiem wurden die *Nocturnen* aus dem *officio defunctorum*, von David Perez *) in Musik gesetzt, gesungen. Diess Werk besteht aus mehreren Arien, Duetten, Chören etc. Die meisten dieser Sätze sind mit der dem Kirchenstyl angemessenen Würde geschrieben. Von mehreren Chören wurde die Bewegung viel zu rasch genommen, welches ich überhaupt hier bey Aufführung mehrerer Werke dieses Meisters bemerkt habe. Die Tradition dieser Werke ist, wie es scheint, verloren gegangen. Besonders unangenehm wirkte auf mich ein Chor in D dur, dessen triviale Trompeten- und Hörner-Gänge bey der raschen Bewegung mich an jene Trompetenstückchen erinnerten, mit den man die in Karlsbad ankommenden Bade-Gäste vom Thurm herab begrüsst.

Die Aufführung des Mozartischen Meisterwerkes liess nichts zu wünschen übrig, alle Talente

*) geb. zu Neapel 1711, kam 1752 nach Lissabon, wo er in königl. Dienste trat.

Digitized by Google

wetteifaeten, um den genialen Fremdling Mozart in dieser neuen Welt würdig zu empfangen. Dieser neeste Versuch ist in jeder Hinsicht so gut gelungen, dass es hoffentlich nicht das letzte in seiner Art seyn wird.

Neukomm.

Recension.

Praktische Orgelschule von Chr. H. Rink, grossherzogl. Hess. Cantor, Hoforganisten und Kammermusikus in Darmstadt. 3ter Theil — — Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 Cent.)

Ueber den Zweck und die Einrichtung dieses ausgezeichneten, wirklich meisterhaften Werks, so wie über die Ansichten des Verfassers, seine Art, die Orgel zu behandeln, seine Talente und seine Kunst, wie sie sich hier darthun — hat der Rec. in diesen Blättern erst vorigen Julie, (Seite 769 und folgende) so eingehend und ausführlich, als dasselbe allerdings verdient, und so unpartheyisch und grundlich, als er es vermocht, gesprochen. Er kann daher hier um so kürzer seyn. Alles, was dort bemerkt worden, wäre auch hier zu bemerken; was aber dort gerühmt werden musste, musste es hier noch mehr; denn (wie sich das voraussehen liess) je tiefer der Verfasser in seinen Text kömmt, je weniger sie, bey seiner aufsteigenden Fortleitung, Rücksichten auf grosse Leichtigkeit für Einsicht und Ausführung zu nehmen braucht, je freyer er mithin mit seiner Kunst und Geschicklichkeit schalten und walten kann, desto schöner werden seine Arbeiten; so dass wir, bey aller Achtung und Erkenntlichkeit gegen die zwey ersten Hefte, diesen dritten, eben nur als Kunstwerk betrachtet, eben so hoch über den zweyten stellen, als den zweyten über den ersten; und doch stehet er jenem, in wiefern er pädagogisch und instructiv ist, vollkommen angemessen zur Seite — wohin denn auch gerechnet werden muss, dass er der Erfindung, wie der Ausarbeitung nach, für diejenigen, die jene frühern Hefte sich wahrhaft zu eigen gemacht haben, gar nicht schwer zu verstehen oder auszuführen ist; sie aber ausserlich in beyden vorwärts bringt. Und das auf eine eben so anziehende und unterhaltende, als lehrreiche und würdige Weise.

Es enthält aber dieser Heft funfzehn Nachspiele mit abwechselnden Menualen. (Doch können sie im Nothfalle sämmtlich auch mit einem Manual und obligatem Pedal ausgeführet werden; verlieren aber freylich dann, die einen mehr, die andern weniger, an der Wirkung). Sie müssen wohl darum nur Nachspiele, weil sie sich nicht auf die Choräle bestimmt beziehen — denn sonst könnten sie, wo nicht alle, doch die meisten, auch als Vorspiele dienen. Sie sind fast von gleicher, mittler Länge; alle (kaum einzelne kleine Stellen ausgenommen, wie S. 27, die Figur der rechten Hand, die Takt 2 zum erstenmale vorkömmt) vollkommen orgel- und auch kirchenmässig. Fast in allen findet man ein, mehr oder weniger streng fugiertes, zuweilen auch freyes und mehr als Imitatum ausgeführtes Thema. Dies veranlasst aber durchaus keine Monotonie; denn Erfindung und Ausdruck bleiben sehr verschieden. Excentrisches (für Orgel und Kirche) ist überall eben so sorgsam vermieden, als abgebrauchte Gemeinplätze es sind. Zu billigen und flüssig zu üben, sind daher alle funfzehn Nummern; am hohen und nähere zu empfehlen, bey weitem die meisten; hinlänglich an Preisen und an Verdienken scheinen dem Rec. ohne Nr. 1, 3, 5, 7, 10, 12 und 14. —

Mit Vergnügen sehen wir der Fortsetzung dieses ausgezeichneten Werks entgegen, bitten jedoch den Verf., im Fall er es nicht jetzt ausarbeitet, sich ja nicht damit zu übereilen. Es wird sich dasselbe sicherlich weit verbreiten, (auch der mehr billige Preis, den der Verleger ansetzt, hilft dazu) und dann, wie alle solche Werke, heben sie sich einmal eingeführet, feststehen, ausdauern, und wohl über die Generation hinaus belehrend, bildend und geistig erfreuend wirken. Du kann man denn nicht sorgsam genug seyn, und darf schlechterdings nur das Allerbeste von dem liefern, was man überhaupt zu liefern im Stande ist. Dann und dafür kann aber auch ein Meister sicher erwarten: Mein Name wird nicht mit mir selbst begraben, und meine erfreuende und nützliche Wirksamkeit nicht aufhören, wenn ich selbst für die Erde aufhöre! — Das wünschen wir diesem werthen Manne von Herzen. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten July, **No. 30.** 1820.

Ueber die Erfindung der Aeoline oder des Aeolodikon.

Dieses schöne Instrument, welches schon vor mehren Jahren erfunden und von verschiedenen Instrumentenmachern verfertigt wurde, ist noch viel weniger bekannt, als es bekannt zu seyn verdient, und der Name des Erfinders desselben ist noch so wenig öffentlich genannt worden, dass Viele darüber in Ungewissheit, oder wohl gar in Irrthum befangen seyn können.

Schreiber dieses hatte nicht nur Gelegenheit, mehre dieser Instrumente zu sehen und zu hören, sondern auch den Erfinder selbst kennen zu lernen und über seine Erfindung, über die Art und Weise, wie er dazu gekommen, einige Aufklärung zu erlangen. Es wird nicht ohne Interesse seyn, das in dieser Hinsicht Erfahrene mitzutheilen, um so mehr, da diese Erfindung in der Folge noch sehr gemeinnützig werden, auf den Bau eines unserer bedeutendsten Instrumente, der Orgel, vielen Einfluss haben, oder vielleicht eine förmliche Umwandlung derselben bewirken könnte.

Der Erfinder des jetzt so genannten Aeolodikon ist der königl. bayer. Rentamtmann Eschenbach zu Kongehofen an Grabfelde. Wie zu der Erfindung einiger andern Instrumente, so auch zu diesem gab die Aeolsharfe die erste Veranlassung. Herr Eschenbach dachte darüber nach, auf welche Weise wohl die anziehenden, aber von dem ungewissen Spiel der Winde abhängenden und ganz ungeregelten Harmonieen dieses Instrumentes unter die Gesetze unsers Tonsystems gebracht und von der Gewalt der Finger abhängig gemacht werden könnten. Viele Versuche damit schlugen fehl, weil die Spannung der Darm- und Metallsaiten nicht die Sicherheit und Beständigkeit des Tons gewährten, die zu der Reinheit der Tonverhältnisse erforderlich ist. Ohne sich indessen von diesen misslungenen Versuchen abschrecken zu lassen, sann der denkende Mann auf andere Mittel, seinen Zweck zu erreichen. Ein anderes, eben so unbedeutend scheinendes Instrument, die Mundharmonica, (vulgo Maultrommel) führte ihn zum Ziele. In Erwägung, dass die fest eingespannte Zunge dieses Instruments einen stets gleichen, unveränderbaren Ton von sich gebe, der, blos durch den menschlichen Hauch, nach eben den Gesetzen, wie bey den Saiten der Aeolsharfe, nur willkührlich, modificirt werde, glaubte er, dass mehre auf ähnliche Art eingespannte, grosse und kleine stählerne Zungen, durch Blasebälge zur Ansprache gebracht, einen stets gleichen Ton geben, und sich in die gebräuchlichen Tonverhältnisse stimmen lassen müssten. Der Versuch wurde gemacht und er gelang. Mit Hülfe des dortigen geschickten Instrumentenmachers, Hrn. Schlimmbach, wurde nun das erste Instrument dieser Art zu Stande gebracht, welches der Erfinder, wie er sagte, nach Anleitung des Wortes Violine, Aeoline nannte. Uneigennützig theilte er nun seine Erfindung einigen andern Künstlern mit, namentlich Hrn. Voit in Schweinfurt, der dann mehre solcher Instrumente bauete, sie Aeolodikon nannte, und schon vor mehren Jahren mit einem derselben eine Reise nach Frankfurt machte. Herr Eschenbach war zwar schon lange Willens, eine umständliche Beschreibung davon öffentlich bekannt zu machen; wir bedauern aber, dass sie bis jetzt noch nicht vollendet ist. Nach der Meynung desselben, müssen diese Instrumente, da der Mechanismus sehr einfach und das Material wohlfeil ist, in der Zukunft, wenn nicht äussere Eleganz sie vertheuert, sehr wohlfeil geliefert werden können, und er hofft daher dass sie noch recht gemeinnützig werden, denn er

glaubt, dass in der Folge die Stahlfedern dazu, in Fabriken nach Nummern gearbeitet, eben so gut ein Handelsartikel werden können, wie es jetzt die Metallsaiten sind. Er hält den Ton dieses Instruments noch mehrer Veränderungen fähig, als selbst bey Orgeln möglich sind, und glaubt auch, dass dieselbe Kraft, besonders mit Anwendung der Verdoppelungen, dadurch erreicht werden könne. In der That hat der obengenannte Hr. Schlimmbach schon eine Orgel gebaut, in welcher mehre Register mit dem Aeolodikon angebracht sind, die guten Effect machen. Welche Ersparungen von Raum, Metall und Holz können nun künftig bey dem Orgelbau gemacht werden! Denn nach diesem Versuch ist es kaum noch einigem Zweifel unterworfen, dass die Erfindung wirklich Einfluss auf den Orgelbau haben werde, ob sie aber auch, wie man glaubt, eine Reform der Orchester bewirken könne, ist noch sehr zweifelhaft *)

Uebrigens hält Referent dieses Instrument immer noch mancher Verbesserung fähig, besonders wurde es angenehm seyn, wenn die Bälge, statt mit den Knien, mit den Füssen regiert werden könnten, ohne dass dabey das An- und Abschwellen des Tones verloren ginge. Indessen ist über den schönen Ton und die herrliche Wirkung desselben schon in mehren Zeitungen gesprochen worden. Man ist über das, was es leistet, vollkommen einverstanden, und es ist sehr erfreulich, dass sich schon verschiedene Künstler gefunden haben, die dasselbe mit der gehörigen Fertigkeit spielen und es mit Einsicht und Geschmack zu behandeln wissen: aber über den Erfinder selbst ist man, wie aus Allem hervorgeht, bis jetzt noch in Ungewissheit. Daher hielt es Referent für Pflicht, den wahren Erfinder, der ihm das oben mündlich gesagte mittheilte, endlich öffentlich zu nennen, da theils Bescheidenheit, theils Mangel an Zeit denselben abhalten mögen, selbst nähere, öffentliche Anzeige von seiner Erfindung zu machen, denn suum cuique. Die Herren aber, welche mit rühmlichem Eifer an der Vervollkommnung dieses Instrumentes arbeiten, und deshalb alle Achtung verdienen, werden sich gewiss gerne mit dem Ruhme begnügen, Verbesserer desselben zu seyn, und sich gerne bescheiden, Herrn Eschenbach die Ehre der ersten Erfindung zu überlassen, besonders da er selbst, der weder Musiker noch Instrumentenmacher ist, so wenig eitel auf diese Ehre zu seyn scheint. Diejenigen aber, welche meynen, die Erfindung eines so einfachen Instrumentes sey keine, die Fertigung und Verbesserung desselben aber eine Kunst gewesen, mögen sich an das stehende Ey des Columbus erinnern.

Gleichmann.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate May 1820.

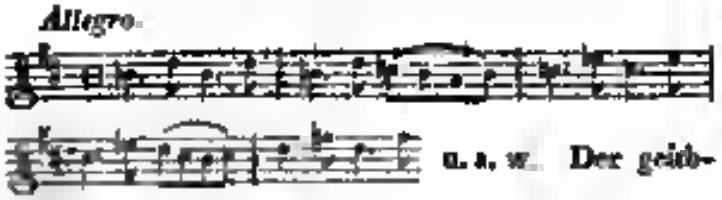
Gewöhnlich müssen vor den Tönen der Nachtigall alle andern Töne schweigen, und während die Wälder zu Concertsälen werden, pflegen die Opernhäuser in den Städten leer zu stehen. Diess ist in Paris bisher besonders der Fall gewesen, dessen Einwohner den May um so begieriger im Freyen zubringen, als ihnen während der übrigen eilf Monate des Jahres von der Natur nichts weiter als Häuser und Himmel sichtbar werden. Das italienische Theater, wo die Pariser weder sehen, noch verstehen, sondern nur hören können, hatte von jeher dem Einflusse dieser Jahreszeit am wenigsten widerstanden und war gewöhnlich während des Frühlings eine leere Wüste gewesen. Aber dieses Jahr ist die Reihe an die Nachtigall gekommen, in der Einöde zu singen; ein Dompfaffe, und zwar ein recht bunter, hat das Publikum in das Theater gezogen. Dieser Dompfaffe ist — der Hr. Rossini! Befähre es ganz Deutschland (und wohin die musikalische Zeitung etwa noch weiter dringen mag), dass alle sogenannten hiesigen Amateurs (dass der französische Sprachgebrauch mit diesem Worte den ohngefähren Begriff der Kennerschaft verknüpft, möge ohne Präjudiz für die Sache selbst seyn) von keinem Mozart, keinem Cimarosa und keinem Fioravanti mehr hören wollen! Rossini und abermals Rossini und wiederum Rossini, das ist der Feldgeschrey aller derjenigen Leute, welche: *Nel cuor non più mi sento*, zur Guitarre singen können. Diese Revolution der Pariser Musikalischen, welche noch vor vier Jahren die

*) In Schweinfurt ist dieses Instrument bereits in der Kirche eingeführt, wo der Gesang am Alter damit begleitet wird.

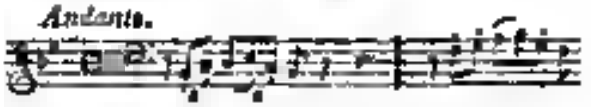
Digitized by Google

Italiana in Algieri ausfüllen, deren wenige Vorstellungen nicht einmal durch die beliebte Morandi bevölkert werden konnten, hat etwas Unheimliches, ja sogar etwas Furchtbares. Begegnen sich die Rossinisten, so reicht, als wären es Verschwörer, einer dem andern die Hand und sagt „Rossini"; der andere drückt die Hand und sagt ebenfalls „Rossini", und damit scheiden sie, ohne weiter ein Wort zu sprechen. Niemand wollte sich berathen, in ihrer Gegenwart einer andern Meinung zu seyn! Zu Zeiten der Gluckisten und Piccinisten gab es doch zwey Partheyen, von welcher man immer seyn mochte, so fand man Beystand, die Hiebe (witzige oder thätliche), welche man einnehmen musste, konnte man wieder ausgeben, je, die Sache hatte, wie jede andere auf der Welt, zwey Seiten, nemlich die rechte und linke, oder vielmehr, um keinen Anachronismus zu begehen, die Seite des Königs und die Seite der Königin. Aber die Rossinisten sind nur einseitig; alle stehen für einen und einer für alle, Rossinis Name ward in solidum proclamirt; wenn eine Kehle schreit, Viva Rossini, so stimmen aller Herzen mit ein. Sollte es meinen Lesern erscheinen, als ob in meinem letzten Berichte noch eben keine Spur vorhanden gewesen wäre, welche auf eine solche Umkehr hätte schliessen lassen; so bemerke ich, dass damals der *Turco in Italia* noch nicht erschienen war. Dieser Turk ist es, welcher alles, was etwa noch heidnisch (das heisst, mehrere musikalische Halbgötter verehrend) gesinnt gewesen, zu rechtgläubigen Rossinisten gestempelt hat. Das Schlimmste ist, dass ich selbst von diesem neuen musikalischen Kultus angesteckt worden bin. Sey es das böse Beyspiel, oder innere Erleuchtung durch die Kraft der Rossinischen Grazie, genug, dieser Turk in Italien scheint mir ein Apostel zu seyn, der die Lehre seines Meisters recht eindringend predigt. Aber er ist auch darnach ausgerüstet, meine ich? Zuvörderst reicht ihm das bekannte *Aschenbrödelchen* (wahrscheinlich auf ihre vermuthliche gemeinschaftliche Abstammung fussend, denn die heutigen Turken sind doch offenbar ein Gemisch von Turkomanen und Arabern) freundschaftlich die Hand; dann wenden beyde in drey, neugemahlten wirklich vortrefflichen Zeiten (oder, wenn man lieber will, Decorationen) empfangen und endlich thut auch das dienende Gefolge redlich seine Pflicht. Um ohne fernere orientalische Einkleidung zu sprechen, so ist dieser Türk in Italien, wie alle seine Standesbrüder, ein summarisches Verzeichniss alles dessen, was der Verstandesmensch Absurditäten nennt, und warum er vollkommen Recht haben mag. Diese Absurditäten haben aber die gute Eigenschaft, dass sie das Zwergfell erschüttern, dagegen es dergleichen giebt, welche vom jenem Verstandesmenschen für recht kluge Dinge gehalten werden, vor denen man aber, wenn sie auf dem Theater der Welt erscheinen, sein Fell (das heisst, die Haut) in Sicherheit bringen muss. Ein türkischer Prinz entflieht der Schnur und kommt in Italien an. Hier stosst er auf die Frau eines jener armen Tröpfe, denen nicht allein auf dem Theatre, sondern auch im Leben, das Ehekreuz auf der Stirn geschrieben steht. Damit dem Publikum über das Schicksal desselben kein Zweifel übrig bleibe, muss sich seine Frau im eigentlichen Verstande dem Türken an den Hals werfen. Es entsteht darauf mancherley Gezänk zwischen der Frau, dem Manne, dem Turken und einem Dritten; ein Operngott, der um ein Sujet verlegen ist, weiss davon den besten Gebrauch, nemlich einen Operntext, zu machen. Endlich geht es auf einer Masquerade, wo der Turk der Frau ein Rendezvous gegeben, wo aber der Dichter eine Kleidesverwechselung veranstaltet hat, recht bunt her. Der arme Tropf erscheint hier als altes Weib; er will seine Frau aufsuchen, weiss aber unter zwey ganz ähnlichen Masken die rechte nicht herauszufinden. Darüber erhebt er Ach und Weh und die Masken tanzen dazu, welches recht wohl gegen einander contrastirt. Endlich gehen der Frau die Augen auf; sie verspricht sich zu bessern. Der Turk findet unter einem Trupp Zigeuner eine ehemalige, von ihm wegen vermuthlicher Untreue verstossene Geliebte wieder, ohnstreitig die langweiligste Person des ganzen Stücks, und die Oper endet, wie sie begonnen hat, das heisst, man weiss nicht, warum? Dieses der Text des Stücks; von der Musik kömmt, nach obiger Einleitung, nur wenig mehr zu sagen. Es ist ein Pasticcio aus den besten Opern Rossini's, besonders aus der *Cenerentola* (deren hiesiger Aufführung sich das Theater Feydeau wegen seiner Cendrillon bestimmt widersetzt hat). So wie die Oper in der Gestalt, wie sie hier gegeben wird, beschaffen ist, kann man

alle einzelne Nummern derselben gelungen, einige sogar vortrefflich, kein einziges verfehlt nennen. Aber an einen Totaleffect, an einen wirklichen bleibenden Eindruck ist nicht zu denken, denn der leidige Mangel an jeglicher tieferer Charakteristik lässt, trotz des Genusses, den die Musik gewährt, am Ende immer noch eine Leere im Gemüthe zurück, welche man nach Anhörung wirklich klassischer Compositionen nicht verspürt. Derjenige Effect ist allerdings vollkommen erreicht, der sich von der blossen leeren Allgemeinheit die Musik erwarten lässt: Melodie, immer graziös, sehr häufig neu, und Harmonie ohne Gewaltthätigkeit und Ueberladung, dabey aber kräftig und meistens ausdrucksvoll, schmeicheln dem Ohre, dringen selbst bis zum Herzen, sprechen aber, eben ihres Mangels an innerer Bedeutsamkeit wegen, nicht zum Bewusstseyn. So fühlt man sich am Schlusse der Oper ergötzt, unterhalten; doch bleibt kein Eindruck für den folgenden Tag zurück. Diese Musik gleicht den Zuckerlikören ohne Spiritus, welche den Gaum kitzeln, aber dem Blute kein Feuer mittheilen. Mein Urtheil ist eben so offen als unpartheyisch, denn ich gestehe selbst das Vergnügen ein, welches mir eine viermalige Anhörung der Oper verursacht hat. Fast jede Note hat mich ergötzt, aber kein einziges Stück, weder ergriffen, noch bewegt, selbst das erste Finale nicht, welches (wie man sagt, der *Concentola* angehören) in der That ein Meisterstück wäre, wenn nicht einer wie alle und alle wie einer sängen. Es sind vorth eilhafte Einzelnheiten in der Oper, deren einiger ich Erwähnung thun will, weil sie, obgleich an sich selbst nichts, durch die Instrumentirung einen Bedeutung erhalten. In der Sinfonie kommt folgende Stelle vor:

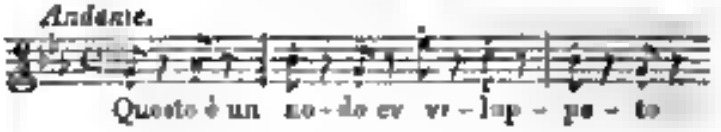


u. s. w. Der geübteste Praktiker möchte kaum ahnen, welche angenehme Wirkung dieser an sich sehr trivialen Melodie durch die Begleitung mitgetheilt worden ist. Ein Tenor-Rondo (welches, im Vorbeygehen gesagt, Boulogni, obgleich mit schwacher, verbrauchter Stimme, doch sehr löblich singt) enthält folgende Basfigur, welche ebenfalls von ungemeinem Effecte ist:



u. s. w.

Des ersten Finales habe ich schon oben erwähnt. Es hebt mit einem kanonartigen Satze an, dessen Gesang eben so gut durchgeführt, als die Begleitung originell instrumentirt ist. Unter letzterer zeichnen sich ins besondere die Bratschen und Horner aus, welche, obgleich in sehr einfachen Figuren, dennoch eine ganz besondere Wirkung hervorbringen. Das Finale beginnt folgendergestalt:



u. s. w. Im zweyten Acte zeichnet sich ganz insbesondere ein Quintett ohne Instrumentalbegleitung durch den reinsten, edelsten und natürlichsten Satz aus. Es wird auf dem Maskenballe von den fünf Hauptpersonen der Oper gesungen. Die Idee dazu hat unstreitig das Maskenterzett in *Don Juan* gegeben; doch sind nur keine daran erinnernden Anklänge bemerkbar geworden. Ich halte diese Nummer nicht nur für die beste der ganzen Oper, sondern überall für das gelungenste Stück unter allen, wer mir von Rossini bekannt geworden ist. Noch machen sich ein Zankterzett zwischen dem Türken, dann Manne und der Frau, so wie ein Duett zwischen dem Manne und dem Cicisbeo, bemerkbar. Letzteres muss bey jeder Vorstellung wiederholt werden. So weit mein Urtheil über diese neueste, in Paris aufgeführte Arbeit Rossini's. Es ist offenbar, dass die Administration durch besondere Auswahl der in dieselbe eingelegten Stücke, so wie durch Ausmerzen der zu üppigen Auswüchse der einzelnen Nummern, sie dem Beyfalle beygetragen hat, welcher der Oper nicht allein bey dem grossen Publikum, das nur mit den Ohren hört, als auch bey der kleinen Anzahl Kenner, deren musikalisches Sensorium, durch Geschmack und Studium gebildet, sich mit Bewusstseyn von den empfangenen Eindrücken Rechenschaft abzulegen versteht, bey jeder Vorstellung zu Theile wird. Nicht minder erhöhen zwey eigends für die Oper bestimmte und vortrefflich gemalte De-

corationen das Interesse, welches das Publikum an derselben nimmt: es sind eine Meeransicht, mit dem Aetna im Hintergrunde und ein Ballsaal, beyde von der überraschendsten Wirkung. Auch die Darstellung ist eine der gelungensten des italienischen Theaters, mit Ausschluss Pellegrini's, dessen ärmliches Fistuliren in der Rolle des Türken für den gänzlichen Mangel an Kraft und Bedeutung, welcher sowohl dem Spiele, als der Stimme, so wie der ganzen Persönlichkeit dieses Sängers, eigen ist, ohnmöglich zu entschädigen vermag. Madame Dehegnis Gesang klingt zwar auch hier wie Perlenfall; da sie aber sehr hübsch ist und ein erträgliches Spiel hat, so zeigt sich das Publikum nachsichtig gegen sie, applaudirt sogar ihre Bravourarien mit obligater Geige etwas über das Gebühr. Unter allen aber zeichnet sich, und zwar in dieser Rolle zum erstenmale, Begnis als liebenswürdiger Ehemann aus; er singt gut und mit einer, kräftigen Stimme, und spielt, besonders in der Scene, wo er unter der Maske eines alten Weibes seine Frau auf dem Maskenballe sucht, mit recht ergötzlicher Komik. Man sieht überhaupt, dass sämmtliche Sänger mit Liebe spielen. Wenn ich der Mad. Garcia nicht gedenke, welche die unter die Zigeunerin gegangene klagende Didone abandonata des Türken vorstellt, so geschieht das deshalb, weil diese Rolle nur ad interim von ihr gespielt und sie demnächst von dem Einti, sobald diese von den Leiden der Mutterfreuden hergestellt ist, abgelöst werden wird.

Es ist wirklich wahr, dass sich die Administration des italienischen Theaters mit einer neuen Besetzung von Mozart's *Figaro* beschäftigt. In wiefern damit dem hiesigen Publikum, welches nur für Rossini Ohren zu haben scheint, ein Gefallen geschehen dürfte, muss die Folge lehren. Eine Madame Favelli wird die Gräfin und eine Mademoiselle Melleville den Pagen spielen. Von woinnen Mad. Favelli kommt, wohin sie geht, ist mir unbekannt; Dem Melleville ist eine von den musikalischen Pflanzen, welche, wie Pilze, in dem Treibhause der Rue Bergère (gewöhnlich école royale de Musique genannt) aufschießen, aber auch eben so geschwind wieder verwelken. Schade, dass das Publikum an diesen Demoiselles (welche übrigens, da sie sich fürs Theater bestimmen, alle hübsch, die meisten sogar sehr schön sind) nicht denselben Antheil nimmt, als ihre Lehrer! Letztern muss man zum Ruhme nachsagen, dass sie den Unterricht, den die weiblichen Zöglinge des Instituts erhalten, wirklich con amore ertheilen. Manche dieser lieben Mädchen machen Fortschritte, die schon in den ersten sechs Monaten sichtbar werden. So wollen wir denn erwarten, ob Dem. Melleville den Cherubin vielleicht besser spielen als singen gelernt haben dürfte. Aber fragen möchte ich die Herren Viotti und Paer vor der ganzen musikalischen Welt, ob sie vielleicht glauben, dass Mozart's *Figaro* nach den unsterblichen Rossini'schen und übrigen Meisterwerken, welche sie bisher dem Pariser Publikum zu hören gegeben, in seiner wahren Gestalt nicht mehr gefallen könne und deshalb durch eine Parodie geniessbar gemacht werden müsse? Ist solches ihre Meinung, so thun sie wohl daran, den Grafen von seinem Tenoristen singen zu lassen. Nur möchte ich neben dieser Parodie, welche doch stets eine verfehlte bleiben dürfte, eine sehr gelungene stellen, nemlich die Parodie zweyer geistvollen Operndirectoren. Porto, ein schöner in der Blüthe des Jahen stehender Mann, hat von jeher den Grafen, obgleich etwas unbeholfen, aber übrigens mit grosser Kraft gesungen und sehr lobenswerth gespielt. Behält er die Rolle, so ist freylich kein Sänger für den Figaro da. Aber, frage ich, ist denn der berühmte und so theuer bezahlte Pellegrini etwa zu gut, oder zu schlecht für diese Rolle? Mögen die oben erwähnten Herren auf diese Frage noch Belieben antworten, immer werden sie sich dadurch schon genugsam parodiren, ohne die Parodie des Mozart'schen Figaro mit zu Hülfe zu nehmen.

Die Administration der grossen Oper ist fortwährend ein *Impresario in angustie*, im eigentlichen und uneigentlichen Verstande; alles fühlt sich daselbst in die Enge getrieben, die Stimmen der Sänger, die Füsse der Tänzer, die Instrumente der Musiker, besonders aber das Einnahmeregister der Kassirer. Vom Baue einer neuen Opernhausse, so wie von abermaliger Verlegung der grossen Oper in's Théâtre de la Porte St. Martin, ist keine Rede mehr. Als einige Jahre vor der Revolution das grosse Opernhaus abgebrannt war, stand nach Verlauf von sechs Wochen, wie durch einen Zauberschlag, ein neues da. Hat man seit der Zeit, wie nicht zu bezweifeln steht, an architectonischen Hülfsmit-

tels gewonnen, so scheint dagegen an den pecuniären ein grösserer Mangel eingetreten zu seyn.

Man sagt, die grosse Oper probirt, ohnerachtet der misslichen Lage, in welcher sie sich befindet, sehr fleissig an der *Lampe merveilleuse* von Nicolo, wahrscheinlich in Erwartung der bessern Dinge, die da kommen sollen. Der vom verstorbenen Componisten unvollendet hinterlassene dritte Act ist, was die Instrumentirung anbetrifft, von Bonicouri, einem Schüler desselben, der bereits selbst einige Opern für das Theater Feydeau geschrieben hat, ergänzt worden. Die gänzlich fehlenden Nummern hat man durch Stücke aus frühern Nicolo'schen Opern ersetzt. Es steht nun zu wünschen, dass die grosse Oper bald eine dritte würdige Heymath finden möge, damit sie ein Werk zur Aufführung bringe, welchem der Componist bey seinem Leben den Vorzug vor allen seinen übrigen zahlreichen Arbeiten gegeben hat.

G. L. P. Sievers.

Bestand der Sänger in Italien zu Anfang des Jahres 1820

Es versteht sich, dass hier blos von denen, welche auf dem Theater singen, die Rede ist. In gewissem Betrachte bilden sie ein kleines Heer, dessen Generalquartiermeister, der Theatersensal Cumberti, seinen Sitz in Mayland hat. Dieser verschreibt besonders für die kleinern Theater Sänger, Balletmeister, Tänzer, Theatermahler, Maschinisten und auch Schauspieler-Gesellschaften, schliesst Contracte mit ihnen ab und versieht auch die Theater im Auslande damit; Mailand ist daher das Hauptquartier gewisser Sänger. Auch in Bologna befindet sich ein Theatersensal, Namens Macchesi, der aber nicht so viel Geschäfte als Hr. Cumberti macht. Beyde Sensale führen ein eigenes Protocoll und besitzen die möglichst vollständigen Listen der Sänger, Tänzer, Operncompanieurs u. s. w. Diese Listen werden zu gewissen Epochen wegen Todesfälle und neu hinzugekommener Individuen erneuert, und da dieses gerade dieses Jahr bey Hrn. Cumberti Statt hatte, so liess ich mir eine solche Liste abkopiren. Ich theile ihren Lesern blos eine Uebersicht der Sänger mit, denn sie alle hieher zu setzen, würde zu weitläufig seyn. Demzufolge hat Italien dermalen ungefähr 175 Theater, 5 Kastraten, 150 primedonne, 70 seconde donne, 85 primi tenori, 40 secondi tenori, 155 Buffi und Bassisten, also beyläufig in allem 500 Sänger und Sängerinnen. Dass übrigens die Anzahl der vorzüglichern Sänger kaum den zehnten Theil besagter Summe ausmacht, werde ich sogleich zeigen.

Was die Theater betrifft, so kann man blos gegen 60 annehmen, in welchen Opern gegeben werden; in allen übrigen giebt man blos Schauspiele. Hiebey ist zu bemerken, dass Mayland und Rom die grösste Anzahl Theater besitzt; nach ihnen haben Neapel und Venedig die meisten.

Unter den 150 prime donne kann ich hier blos folgende wenige anführen, welches freylich etwas sonderbar klingt, als die besten und bessern anführen. Die Bassi Manna, Bellee (abwesend), Bonini, Chabrand, Colbrand, Camporesi (singt schwerlich mehr), Cocrea (abwesend), Fabris, Festa (abwesend), Grassini (ist auf der Neige), Malmatte, Manfredini, Marcheisini, Mariani, Marcolini (ist fertig), Mombelli, Morandi, Puntis Elisch, Pasta, Pisaroni, Sessi (abwesend), Valsovani und noch einige andere. Alle übrige sind minder vorzüglich und viele von ihnen verdienen nicht einmal den Namen primadonna.

Unter die vorzüglichen Tenoristen rechnet man Bonaldi, Bolognesi, Crivelli (wird alt), David Sohn, Donzelli, Garcia (abwesend), Monelli, Nozzari, Roncani (ist alt), die drey Brüder Rubini, Tacchinardi, Tramezzani (ist wahnsinnig) und noch einige andere. Die übrigen sind mittelmässig oder schlecht. Hätte Italien nicht die Stadt Bergamo, so würde es mit den Tenoristen noch schlechter aussehen.

Eben so ärmlich sieht es mit den Bassisten und Buffi aus. Zu den besten rechnet man Ambrogi, Barilli (abwesend), Bottari, Botticelli Vincenzo, Cavarra, Degregis, Galli, Paoini, Pellegrini, Porto (abwesend), Remorini (abwesend), Verni, Zamboni (ist fertig), Zucchelli und noch einige wenige.

Von den Kastraten singt dermalen blos Velluti. Tantini ist beym Turnese Hofe und Fenaroli bey dem von Brasilien angestellt.

Bey diesem grossen Mangel an guten Sängern ist noch zu bemerken, dass man heut zu Tage zu Italien nirgends mehr den Gesang hört, den man einst von einem Pacchiarotti, Crescentini, Marchesi, David Babini, von einer Silva, Banti

u. s. w. zu hören gewohnt war, und man kann geradezu behaupten, dass wir jetzt keinen einzigen Sänger vom ersten Range besitzen.

Anzahl der Opern, welche in Italien jährlich componirt werden, und Aufzählung der maestri, die sie componiren.

In Italien giebt es blos vier Städte, welche jedes Jahr für ihre respectiven Theater der Regel nach neue Opern componiren lassen. Diese sind: Mailand, Venedig, Neapel und Rom. Venedig und Mailand liefern die meisten neuen Opern, denn es werden hier im Durchschnitte alle Jahr fünf bis sechs componirt, auf Neapel kommen vier und auf Rom zwey. Turin und Padova liefern gewöhnlich eine jedes Jahr. Für Florenz, Bologna, Bergamo, Triest wird selten und für die übrigen Städte Italiens fast niemals eine neue Oper componirt. Demzufolge liefert Italien jetzt jährlich 15 — 18 neue Opern.

Zu den jetzigen activen Maestri gehören: Simon Mayr, Rossini, Mercadante, Generali, Nicolini, Orlandi, Pacini, Coccia (abwesend), Donizetti und Carafa, zu welchen man noch die beyden deutschen Componisten Meyerbeer und Stunz rechnen kann; seltener schreiben: Basily, Bigatti, Pavesi, Paini, Fioravanti, Farinelli, Melara, Mosca und Trento. Zu den nicht activen gehören: Asioli, Federici und Soliva, die unbedeutenden übergehe ich. Ueberhaupt leben gegenwärtig in Italien ungefähr 50 Operncompositeurs, wobey noch zu bemerken ist, dass diese in Mayland und Neapel am besten bezahlt werden.

Recension.

Zweyte Messe für vier Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt — — von J. N. Hummel, grossherzogl. Weimarschem Kofkapellmeister. Partitur. Lateinischer und deutscher Text. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 10 Gulden)

Es hat erst voriges Jahr in diesen Blättern ein anderer Mitarbeiter an dieser Zeitung in der ausführlichen, aber so lehrreichen, als anziehenden Beurtheilung der ersten Messe dieses Meisters sich über den Geist und Sinn, so wie über die Manier und den Geschmack desselben in seinen Kirchencompositionen, verbreitet, und, nach unserer Ueberzeugung, den rechten Punkt so vollständig getroffen, auch alles dahin Gehörige so in's klare Licht zu stellen gewusst, dass wir, weitlicher Darstellung nicht so mächtig, das Seinige zu wiederholen, oder, den Hauptsachen nach, dasselbe auf unvortheilhaftere Weise auszusprechen genöthigt wären, könnten wir nicht ernsten Freunden der Tonkunst, als für welche doch dies neue Werk, wie jenes, bestimmt ist, zutrauen, sie hätten jene Erörterung noch im Andenken, oder verglichen sie mit diesem neuen Werke, wenn wir ihnen gesagt haben, dass alles, was dort beygebracht worden, auch hier anwendbar sey und Statt finde. Denn diese zweyte Messe ist, wie die erste, im Ganzen genommen in Ihr Haydns Geist und Manier, doch allerdings ohne Aufopferung der Eigenthümlichkeit ihres Urhebers, geschrieben; sie ist in jeder Hinsicht jener ersten verwandt: nur aber in mehreren Sätzen noch weiter ausgeführt, und mit noch reicherm Aufwand, wie der Kunstmittel, so der Kunst selbst, ausgearbeitet. Daraus gehet von selbst hervor, dass wir hier wieder ein treffliches Werk, eine wahre Bereicherung unserer Sammlungen des Besten in moderner Kirchenmusik erhalten; ein Werk, für das wir dem geehrten Meister und auch dem Verleger Dank sagen müssen. Und weiter brauchte es, nach jenem Frühern, und nach dieser Erklärung und Beziehung auf jenes, eigentlich gar nichts, sowohl zur Bezeichnung, als zur Empfehlung desselben: doch mögen für manche Leser noch die Sätze, woraus es besteht, etwas näher angegeben und beschrieben werden.

Kyrie. Andante maestoso, Es dur, feyerlich und sehr ernst, besetzt (so wie in der Folge alle Sätze, wo wir es nicht anders bemerken) mit allen Orchester-Instrumenten, ausser Posaunen. *Christe*, in demselben Satze fortlaufend, sanfter und bittender, mit wechselnden Solo- und Chorstimmen. Hieran schliesst sich die Rückkehr zum Kyrie, doch kurzer und fast nur als Einleitung zu einem edlen Fugenthema, das meisterhaft durchgeführt und mit stets dagegen arbeitenden, gleichfalls unverrückt festgehaltnen Figuren im Quartett der Saiteninstrumente reicher und hoher belebt, durch die Blasinstrumente aber, theils unterstützt, theils, in Eintritten und dgl., noch mehr gekräftiget wird. Ein herrli-

ches Stück, obgleich für diese Worte wohl hin und wieder zu glänzend.

Gloria. Allegro. Es dur. Feurig und kräftig, vom *Gratias* an mit Solos durchwebt. *Qui tollis* — Adagio. As dur. Für vier Solostimmen, mit zuweilen einfallendem Chor. Mehr kurz, als lang; im Ausdruck angemessen. Es ruhet auf der Dominante von C moll, worauf, mit *Quoniam* — der Anfang des *Gloria* zurückkehrt, doch bald, den Worten gemäss, verändert wird, und dann, mit *Cum sancto* — eine kunstreiche, effektvolle Fuga eintritt, die, auf zwey Themata gebaut, welche gleich Anfangs entschieden angekündigt werden, und von denen das erste, das Hauptthema, ungeachtet seiner Kürze und Einfachheit, sogleich imponirt, von neuem zeigt, wie sehr Hr. H. auch diesen Styl beherrscht. Ohngeachtet vieler kunstreichen Stellungen und Wendungen der Hauptgedanken, bleibt alles in natürlichem Fluss des Gesanges, so wie der Harmonie, und ist daher auch nicht schwer auszuführen. Der freye Schluss ist sehr glänzend.

Credo Allegro moderato. Es dur. Sechsvierteltakt. Sanft und melodiös, doch würdig und bedeutend. *Et incarnatus* — Larghetto. G moll. Für eine Tenor- und eine Basstimme, zu welchen erst spät der Chor tritt. Die Begleitung des Quartetts einfach, die sanftern Blasinstrumente, besonders, die Oboe, obligat. Ein rührendes, andächtiges Stück. *Et resurrexit* — Rückkehr zur vorigen Taktart, aber alles lebhafter, und immer mehr zu Feuer und grosser Kraft gesteigert. Nach sanftern Zwischensätzen, meist für vier Solostimmen, bey: *Et vitam* — eine originelle, ebenso effektvolle thematische Anordnung und Ausführung, die sich eher ohne Weitläufigkeit nicht in Worten beschreiben lässt. Besonders machen die Eintritte von allemal zwey Singstimmen im Unisono, und der, gleichfalls im Unisono den Geigen und Bässen gegebene, in kurzen Achteln immer fortströmende *Cantanus* (wie sich die Alten ausdrückten) eine eben so imposante, als würdige, auch wahrhaft kirchliche Wirkung.

Sanctus. Feyerlich, aber kurz; *Pleni* — lebhaft, auch nicht lang. Dagegen *Benedictus* — Un poco Allegretto; G dur, (gegen Es) nur von einer Flöte, Oboen, Fagotten und Hörnern, neben dem Quartett, begleitet — ein lang und breit ausgeführtes, sanftes, mildes Meisterstück für vier Solostimmen und Chor, welche beyden Gruppen nicht blos wechseln, sondern meistens zusammentreten, und so in schönfliessendem, immer natürlichem Gesange achtstimmig auftreten, und Einsicht und Empfindung in gleichem Grade aufs herrlichste befriedigen. *Osanna* — sich anschliessend, kurz und angemessen. *Agnus Dei* — Adagio. C moll. Für den Chor, zu dem hernach noch eine obligate Sopranstimme tritt. Andächtig und den Worten angemessen. *Dona nobis* — an sich zwar ansehnliches, aber für sich bestehendes Stück, Es dur, Allegro moderato, mit eingewebtem Fugensatz. Kräftig, lebendig, in jeder Hinsicht rühmenswürdig, nur für die betenden Worte zu glänzend.

Dem lateinischen Originaltexte ist, wie auf dem Titel bemerkt worden, auch eine deutsche Uebersetzung beygesetzt, welche das Ganze in drey Hymnen zertheilt. Sie ist nicht übel, und mit Fleiss untergelegt, singt sich aber in mehrern Stellen nicht zum Besten; auch gefällt mir die Verf. an sehr in grossen Worten und pomphaften Phrasen, die jetzt fast nur zu Redensarten geworden sind. Wer mit im besondern Verhältnissen nicht unbekannt ist, wird immer besser thun, den lateinischen Text beyzubehalten.

Der Stendruck ist nicht ganz fehlerfrey: doch leicht aus dem Zusammenhange zu berichtigen. Der Preis ist für die Stärke des Werks (209 Seiten) nicht zu hoch.

Kurze Anzeige.

Air d'Howard Hongrois varié pour Pianoforte et Flûte par J. W. Wilms, Oeuvr. 51. Leipzig, au Bureau de musique chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Ein interessantes, volksmässiges Thema, das, ungeachtet es nicht aus der *Tonica* und *Dominante* von D dur wankt, doch ansteht. Es ist zwölfmal — mehr noch figurirt, als variirt. Die letzte Variation ist weiter ausgeführt und bildet eine Art galanten Rondo's. Die Instrumente wechseln obligat, treten aber auch zuweilen zusammen. Alles ist leicht, gefällig, verlangt aber doch auch einige Fingerfertigkeit. Tief geht es freylich nicht ein, über Dilettanten und Dilettantinnen, die dies nicht verlangen, werden auch angenehm damit unterhalten können.

ihr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. **N°. 31.** 1820.

Musikalische Notizen

gesammelt von Louis Spohr während seines Aufenthalts in London vom Ende Februars bis Ende Juny 1820.

Da über den Musikzustand in London im Vergleich mit andern Städten nur wenige Berichte in der musikalischen Zeitung erschienen, so glaube ich euch den Lesern derselben gefällig zu zeigen, wenn ich ihnen über einiges musikalisch Interessante, welches ich dort sah und hörte, einen kurzen Bericht abstatte.

Zunächst ist es dem Fremden auffallend, dass die Engländer ihre Wintersaison begonnen (im Anfange des Monats März), wenn sie in andern Ländern beynahe zu Ende ist, und dass sie die schönsten Monate des Jahres, den May und Juny, in der Stadt, in geräuschvollen Wintervergnügungen verleben, wenn auf dem Continent bereits alles auf das Land geeilt ist. Der Grund davon ist, dass die Parlaments-Wahlen und später die Parlaments-Sitzungen in diese Zeit fallen, und die angesehenen und reichen Landbesitzer veranlassen, zur Stadt zu kommen. Dem reisenden concertgebenden Künstler entspringt daraus der Vortheil, dass er drey Sommermonate, die für seine Unternehmungen auf dem festen Lande höchst ungünstig seyn würden, in London mit Gewinn verleben kann; allein von der andern Seite ist es auch wieder höchst unangenehm, in der heissen Jahreszeit, in überfüllten, von der Gasbeleuchtung noch mehr erhitzten Sälen öffentlich auftreten zu müssen, wo die grosse Hitze durch ihre schädliche Einwirkung auch dem Geübtesten erschweren wird, sein Bestes zu geben.

Von allen stehenden Concerten London's sind die der philharmonischen Gesellschaft die vorzüglichsten. Eine strenge Auswahl der Musik, sorgfältige Proben, und das aus den ersten Künstlern London's zusammengesetzte Orchester, geben ihnen ein Uebergewicht über alle die andern. Die zwey ersten Vorzüge könnten diese freylich eben so gut haben, aber einen so ausgezeichneten Verein vorzüglicher Künstler hat den Saiteninstrumenten bereits nur die philharmonische Gesellschaft, weil ein strenges Gesetz alle ihre Mitglieder sowohl, als die Künstler, die sie von fern herkommen lässt, verbindet, Ripienstimmen auszuführen, sobald die Reihe nicht an ihnen ist, zu dirigiren oder Solo zu spielen. So hat man früher in diesen Concerten zu gleicher Zeit Viotti, Salomon, Cramer, Baillot, Weichsel, Vaccari, Spagnoletti, Morri und andere Virtuosen ersten Ranges die Violinstimmen bey Sinfonien ausführen hören, während die andern Concerte höchstens einen dieser Herren als Director besitzen können. Da nun die Violen und Bässe eben so vorzüglich sind (von den Violoncellisten nenne ich nur Lindley, von den Contrabassisten Dragonetti), so darf man wohl behaupten, dass kein anderes Concert in der Welt sich einer so vortrefflichen Besetzung der Saiten-Instrumente rühmen kann. Leider sind die Blasinstrumente wegen Mangels an tauglichen Subjecten nicht ganz so gut besetzt, und nur einige unter ihnen ausgenommen, vor allen aber unser Landesmann Griesbach als vortrefflicher Oboist. — Das Publikum, das diese Concerte besucht, ist eben so ausgewählt, wie das Orchester; denn die Directoren haben, so viel an ihnen lag, nur solche als Abonnenten aufgenommen, die die Kunst lieben und ehren, und am Concert der Musik wegen besuchen. Es mögen unter den 750 Abonnenten auch vielleicht nicht hundert seyn, die dieses geachtetste aller Londner Concerte nur der Mode wegen besuchen. Dass daher die Musik vom Anfang bis zu Ende mit Stille und Aufmerksamkeit angehört wird, versteht sich von selbst; aber einer besondern Erwähnung verdient es,

dass die grossen Sinfonieen und Ouvertüren von diesem Auditorio mit mehr Theilnahme, und bey vorzüglich gelungener Ausführung mit lebhafteren Beyfallsbezeigungen aufgenommen werden, als die Solosachen, und dass es gar nichts seltenes ist, dass ein besonders schöner Sinfonie-Satz, und wäre es selbst ein langes Adagio, da capo verlangt wird.

Diese Richtung des Geschmacks ist mir um so erfreulicher gewesen, da ich mit Betrübniss bemerkt habe, dass in Deutschland der Sinn für ernste, gehaltvolle Musik, und namentlich für die Sinfonie, diese herrlichste Gattung aller Instrumental-Musik, immer seltener wird, und man ganz Deutschland (Leipzig und vielleicht noch eine oder zwey Städte ausgenommen) durchreisen kann, ohne dass man Gelegenheit findet, eine grosse Sinfonie auszuruckeln zu hören, und mit Theilnahme aufgenommen zu sehen. Diess ist um so betrübter, da die Sinfonie von Deutschen geschaffen und ausgebildet worden ist, und keine andere Nation etwas in dieser Gattung aufzuweisen hat, was auch nur entfernt mit den Meisterwerken eines Mozart, Haydn u. a. in Parallele gesetzt werden könnte.

Die Auswahl der Musik bey den philharmonischen Concerten ist, wie ich oben sagte, sehr streng, und es wird nicht leicht etwas gehaltloses zur Aufführung gelassen. Diess bezieht sich aber leider nur auf die Instrumental-Musik, und die Ensemblestücke der Gesang-Musik. Die Wahl der Arien ist den Sängern überlassen, weil es sich fand, dass sie gewöhnlich nicht im Stande waren, das zu singen, was man für sie ausgewählt hatte. Man hört daher auch in diesen Concerten oft neben lauter Meisterwerken der ältern und neuern Zeit, eine Arie im neusten Zuschnitt, die allen guten Eindruck der vorigen Musik schnell verwischt. Ein bey Gründung des Instituts gemachtes Gesetz bestimmt, dass in jedem Concerte eine Mozart'sche oder Haydn'sche Sinfonie gegeben werden muss, ausserdem verbietet es alle Instrumental-Concerte, die Mozart'schen für Pianoforte ausgenommen. Da man den meisten der neuern Instrumental-Concerte Compositions-Werth nicht absprechen kann, so wird auf dieses letzte Gesetz nicht streng gehalten. Wenigstens erlaubt man jedem fremden Künstler, der zum erstenmale in London auftritt, gern, ein Concert zu seinem Debut zu wählen.

In jedem der philharmonischen Concerte werden gewöhnlich 2 vollständige Sinfonieen, 2 Ouverturen, 1 Concertstück, 1 Quartett oder Quintett, 2 Arien und 2 oder 3 Gesang-Ensemble-Stücke gegeben, zusammen 10 bis 11 Nummern. Die Concerte dauern, eine Pause von 15 bis 20 Minuten mit eingerechnet, von 8 bis 12 Uhr. Dass dies viel zu lang sey, und der aufmerksame Zuhörer nicht 4 Stunden hinter einander mit gleicher Theilnahme gehaltvolle Musik anhören könne, und um so früher abgespannt werden müsse, je mehr seine Theilnahme durch herrliche Composition und Ausführung angeregt wird, fällt in die Augen. Allein es ist einmal Sitte in London, dass die Concerte und Theater-Vorstellungen diese Zeit einnehmen müssen, und so hält es schwer, davon abzugehen.

Von der Ausführung der Musik kann ich nur lobend sprechen. Besonders werden Sinfonieen und Ouverturen von dem 66 Personen starken Orchester mit einer Kraft und Genauigkeit gegeben, die oft nichts zu wünschen übrig lässt. Dies hat mich um so mehr in Erstaunen gesetzt, da die Weise, wie dirigirt wird, es dem Orchester ausserordentlich erschweren muss, ein genaues gutes Ensemble zu haben. Nach alter Art (von der man in London überhaupt nicht gerne abgeht, wenn man auch das Bessere kennt) sitzt bey Sinfonieen jemand am Pianoforte und accompagnirt aus der Partitur, bekümmert sich aber übrigens nicht um die Direction. Der erste Geiger, als eigentlicher Director, hat aber nur eine erste Violinstimme vor sich, kann daher weder die Eintritte der Blasinstrumente markiren, noch überhaupt sehen, ob alles nach Vorschrift genau executirt werde. Auch giebt er nicht einmal den Takt mit dem Bogen, wie es bey einem so auseinander gestellten Orchester unumgänglich nothwendig wäre, sondern begnügt sich, seine Stimme zu spielen, wie die andern alle. Dass da, besonders bey forte-Stellen, dann und wann ein Schwanken eintreten muss, wird niemand wundern. Dass dieses aber nie der Fall seyn würde, wenn immer der Takt sichtbar (nicht hörbar) gegeben würde, davon habe ich mich in den zwey Concerten überzeugt, die ich auf diese Weise dirigirte. Eine neue Sinfonie, die ich in London geschrieben habe, wurde in einem dieser Concerte so vollendet executirt, dass nur gar nichts zu wünschen übrig blieb.

Digitized by Google

Mit Stolz auf das Uebergewicht in der Musik, das sich die deutsche Nation über alle andere erworben hat, bemerke ich noch, dass man auf den Programmen der philharmonischen Concerte unter den Componisten selten andere, als deutsche Namen sieht, dann und wann einen italienischen, sehr selten einen englischen. —

Die Concerte, die nach diesen das größte Interesse für mich hatten, waren die *of ancient Music*, die einzigen in der Welt, die (so viel ich weiss) sich allein auf die Aufführung alter Musik beschränken, und nicht nur alle Compositionen noch lebender Künstler ausschliessen, sondern noch die, die zu den modernen gehören, wären die Componisten auch schon lange todt, wie z. B. Mozart und Haydn. Händel füllt fast ganz allein das Programm aus, und ich gestehe gern, dass mir seine Compositionen in ihrer würdevollen Einfachheit dort erst recht lieb geworden sind. Diess beruht auch hauptsächlich auf die Arien, die, so gesungen und von der Orgel auf die durch Tradition fortgeerbte Weise so begleitet, recht gut den für sie unpassenden Putz der modernen Instrumentirung entbehren können. Ich habe dabey die Bemerkung gemacht, dass die Londoner Sänger, die diese Musik häufig singen müssen, ihr einige Vorzüge verdanken, die man bey den deutschen und italienischen Sängern in neuerer Zeit fast ganz vermisst: z. B. einen immer festen, ganz reine Intonation, und einen deutlichen Triller, ein Schmuck, den Händel'sche Musik gar nicht entbehren kann. — Es wird in diesen Concerten auch Instrumental-Musik (Ouverturen und Concerte) zur jener Zeit gegeben, allein sie steht im Werthe der Gesang-Musik unendlich nach, und man fühlt bey ihrem Anhören recht lebhaft, dass die Instrumental-Musik eigentlich erst in neuerer Zeit von neuen deutschen Meistern geschaffen worden ist, während man sich freylich mit Betrübniss gestehen muss, dass die Gesang-Musik eher rück- als vorgeschritten ist. — Die Solosänger, der Chor und der Orchester sind ebenfalls von den vorzüglichsten Künstlern Londons ausgewählt; auch werden diese Concerte von einem sehr zahlreichen und glänzenden Publico besucht.

Von den übrigen stehenden Concerten Londons, so wie von den Benefice-Concerten der dortigen Künstler (deren einige auch in Deutschland so berühmt sind, wie z. B. Cramer und Rice, dass sie keiner lobenden Erwähnung bedürfen) rede ich jetzt weiter nicht, da sie sich in nichts wesentlich von unsern deutschen Concerten unterscheiden, und füge lieber noch einige Nachrichten über Musik-Gegenstände bey, von denen ich hoffen darf, dass sie ein allgemeines Interesse für die Leser dieser Zeitung haben werden.

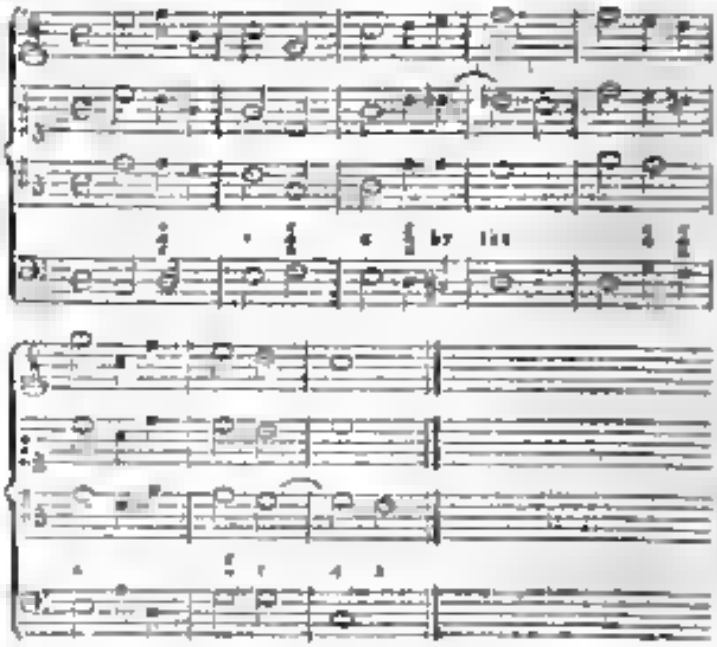
Zuerst von Herrn Logier's Institut, welches ich einigemal besucht habe.

Herr Logier (ein Deutscher von Geburt, der aber seit 15 Jahren in England wohnt) unterrichtet nach einer neuen von ihm erfundenen Methode im Pianoforte-Spiel und in der Harmonie. Was zunächst in dieser Methode auffällt, ist, dass er alle Kinder, oft 30 bis 40, zu gleicher Zeit spielen lässt. Er hat zu dem Behuf 3 Bände Etudes geschrieben, die alle über ganz einfache Grundthemata (von 5 Noten in jeder Hand) gebaut sind, und durch und durch bis zum schwersten fortschreiten. Während die Anfänger nur das Thema spielen, üben sich die Geübteren zu gleicher Zeit in mehr oder weniger schweren Variationen. Man sollte glauben, dass dadurch ein Durcheinander entstehen müsste, aus dem der Lehrer nichts deutliches mehr heraus hören könnte, da aber die Kinder, die dieselbe Etude spielen, neben einander sitzen, so hört man, nachdem man sich in einer Gegend des Saals befindet, entweder die eine oder die andere dieser Etuden deutlich hervortreten, und so wird es dem Lehrer doch möglich, den Kinder Lektionen zu beurtheilen. Auch lässt er oft die Hälfte, zuweilen alle bis auf eine aufhören, um ihre Fortschritte im Einzelnen zu prüfen. In den ersten Lektionen bedient er sich eines Chiroplasts (einer Maschine, von der schon oft in diesen Blättern die Rede war), um den Kindern eine gute Haltung der Arme und Hände anzugewöhnen. Dass dieser Instrument seinen Zweck vollkommen erfüllt, und Herrn Logier, der zu gleicher Zeit auf so viele Kinder zu achten hat, grossen Nutzen leistet, ist gar keine Frage; auch möchte es selbst wohl solchen Schulern anzuempfehlen seyn, die zwar während den Lektionen unter der beständigen Aufsicht der Lehrer sind, aber dann, sich selbst überlassen, gar zu leicht üble Angewohnheiten annehmen. Sobald die Kinder so weit fortgeschritten sind, dass sie die Noten und Tasten kennen, wird die Maschine erst von der einen, und dann auch von der andern Hand

Digitized by Google

weggenommen, und nun lernen sie den Daumen unterzusetzen und Scalen spielen; aber diess alles in den Etuden selbst, mit allen Kindern zugleich, und immer im strengsten Zeitmasse. Sind sie daher zu einer neuen Uebung fortgeschritten, so gelingt es ihnen in der schnellen Bewegung, in der sie neben und um sich spielen hören, anfangs wohl kaum, vier einzige Noten von jedem Takte herauszubringen; bald aber ordnen sie deren immer mehr, und in kürzerer Zeit, als man wohl glauben sollte, geht die neue Etude so gut, wie die vorhergehende.

Ein zweyter sehr bemerkenswerther in der Lehrmethode des Hrn. Logier ist, dass er seine Schüler von der ersten Lection an mit dem Klavierspiele zugleich die Harmonie lehrt. Wie diess geschieht, ist eine unbekannte; auch ist diess sein Geheimniss, dessen Mittheilung ihm von jedem der Lehrer in England, die nach seiner Methode unterrichten, mit 100 Guineen bezahlt worden ist. Aber der Resultat dieser Methode ist bey seinen Schülern erstaunenswerth. Kinder zwischen 7 und 10 Jahren, die nicht länger als 4 Monate Unterricht haben, lösen die schwierigsten Aufgaben. Ich schrieb ihnen einen Dreyklang an die Tafel und bezeichnete die Tonart, in die ein nun moduliren sollten. Sogleich lief eins der kleinsten Mädchen an die Tafel, schrieb nach einigem Nachsinnen erst den bezifferten Bass, und dann die oberen Stimmen hin. Ich wiederholte diese Aufgabe oft, und zwar mit allerley erschwerenden Bedingungen, liess sie in die entferntesten Tonarten ausweichen, wo enharmonische Verwechselungen nöthig wurden, und nie waren sie in Verlegenheit. Wusste gleich die eine nicht zu helfen, es trat gleich eine andere hinzu, deren bezifferter Bass vielleicht wieder von einer dritten verbessert wurde, und von allen ihren Begriffen wussten sie dem Lehrer die Gründe zu sagen. Zuletzt schrieb ich ihnen eine einfache Oberstimme an die Tafel, wie sie mir eben einfiel, und liess eine jede für sich auf ihren kleinen Tafeln die andern 3 Stimmen dazu setzen. Zugleich sagte ich ihnen, dass ich mir die Auflösung, die von dem Lehrer und einer als die beste anerkannt seyn würde, abschreiben und als ein Andenken in sein neues musikalisches Stammbuch aufnehmen wollte. Nun war alles voller Leben und Thätigkeit, und schon nach einigen Minuten brachte mir eins der kleinsten Mädchen, das sich im Spiel und bey den früheren Aufgaben schon ausgezeichnet hatte, ihre Tafel zur Ansicht. Allein in der Eile war ihr im dritten Takt eine Octaven-Fortschreitung zwischen dem Bass und einer der Mittelstimmen entschlüpft. Kaum hatte ich sie darauf aufmerksam gemacht, als sie erröthend die Tafel zurücknahm, und mit Thränen in den Augen den Fehler schnell verbesserte. Da nun ihre Auflösung ohnstreitig den besten Bass hatte, so schrieb sie der Lehrer in mein Stammbuch, und ich gebe sie mit diplomatischer Genauigkeit wieder:



Die Auflösungen der andern Kinder waren mehr oder weniger gut, aber alle correct, und die meisten in 4 verschiedenen Schlüsseln niedergeschrieben. Auch spielten sie, ein jeder die seine, rein und ohne Anstoss zugleich auf dem Pianoforte.

Es wäre sehr zu wünschen, dass Hrn. Logier's Lehrmethode auch in Deutschland bekannt würde! Unsere Dilettanten würden dann in der Folge mit ihren oft bewundernswürdigen Fähigkeiten auch Kenntniss der Harmonie verbinden und nicht mehr, wie jetzt so häufig, die leersten und an Harmonie ärmsten Compositionen zu ihren Lieblingen wählen. Wie vortheilhaft dies auch auf die Künstler einwirken würde, sieht jeder leicht ein. —

Ich erzeige den deutschen Harfenspielern vielleicht einen Dienst, wenn ich ihnen diese d

Digitized by Google

neuen Harfen a double mouvement, die in London fast allgemein eingeführt sind, und von denen, so viel ich weiss, noch keine nach Deutschland gekommen ist, einige Nachricht gebe. Sie unterscheiden sich von den bis jetzt gebräuchlichen Pedalharfen dadurch, dass jede Saite 2 mal einen halben Ton erhöht werden kann, und zwar durch dasselbe Pedal, welches sich zweymal antreten lässt. Der sehr complicirte Mechanismus, der diess bewirkt, hat dem Erfinder Hrn Seb Erard mehrere Jahre lang viel zu grübeln gegeben. Jetzt werden diese Harfen auch von den übrigen Londner Harfenmachern verfertigt, und Herr Stumpf hat in der letzten Zeit einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das eigenthümlich besitzt, dass beym ersten Antreten des Pedals die zweyte Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbewegt bleibt. Sind bey dieser Harfe a double mouvement alle 7 Pedale einmal angetreten, so stimmt sie in C dur, und man kann durch Aufmerken aller Pedale bis Ces dur oder durch das 2te Antreten derselben bis nach Ces dur modificiren. Dass sie daher, in Hinsicht der freyen Modulation nach allen Richtungen hin, den bisherigen Harfen weit vorzuziehen sey, ist keine Frage; doch zweifle ich sehr, dass sie unser England sehr bekannt werden werde, weil der Preis gar zu enorm theuer ist. In dem reich besetzten Magazin der Herren Erard kosten die einfachsten 110 Guineen, die reicher verzierten aufsteigend bis zu 160 Guineen. —

Nun zum Schluss noch einige Worte über eine Verbesserung an der Geige, die ich von den neuerfundenen Geigen des Hrn Chanot auf mein Instrument übertragen habe. Sie besteht darin, dass ich den Saitenhalter an sehr hohe verkürzen lassen, dass die 4 Saiten diesseits des Stegs jetzt folgende 4 Töne geben:

Der Gewinn ist erstens eine leichtere Ansprache des Instruments überhaupt, und dann zweytens das Mitklingen dieser vier Töne, wodurch nun die bisher stumpfen Tonarten der Geige fast eben so brillant geworden sind, als die, bey deren Intervallen die blossen Saiten mitklingen. Es ist mir seit dieser Veränderung oft geschehen, dass man, wenn ich in Des du präludirte, es für D dur nahm. Die Verrichtungen, die ich mit Hülfe eines geschickten Instrumentenmachers in Lille, des Hrn. Lannoye, dazu ersann, bestehen erstens in der Weise, wie die Saiten unterhalb des Saitenfessels befestiget; zweytens in einem Schilde, der sie, ohne sie zu berühren, so weit bedeckt, dass das Kinn beym Geigenhalten nicht mehr anstossen kann, und drittens in einem Sattel unterhalb des Saitenfessels, auf dem die 4 Saiten ruhen, und mit dem sie rein abgestimmt werden. Die Londoner Geigenmacher, die für die dortigen Künstler und Dilettanten viele solche Saitenhalter nach meiner Angabe verfertigten, haben durch einige Verbesserungen angebracht, die sich aber nur Zeichnungen nicht deutlich machen lassen. Sollte einer meiner Landesleute einen solchen kleinen Saitenhalter zu besitzen wünschen, so werde ich gern irgend einem deutschen Instrumentenmacher ein Modell geben, nach welchem er sie verfertigen könnte.

Nachrichten.

München, im Juny. Die italienische Oper schloss ihre diesjährigen Vorstellungen den 16ten Juny mit *Tancred*, um sie gegen Ende Octobers dieses Jahres mit erneuter Kraft wieder zu beginnen; man muss gestehen, dass sie seit einiger Zeit ziemlich ermattet erschienen, und dass die herkömmlichen, bey gelungenen und missluugenen Leistungen, reichlich ihr gesprudelten Lobpreisungen selbst bey Dilettanten nicht mehr ansprechen wollen. *Othello*, welcher hier als die beste Rossini sche Oper gilt, hätte, verherrlicht durch den Vortrag der Madame Festa, den Cyclus würdig schliessen sollen. Doch die Signora reiste ab, und verzichtete auf das mit dieser Vorstellung verbundene Benefice. So kam *Tancred* an dessen Platz. Man glaubte somit alles abgethan, als unerwartet den 5ten July ihre Bühne noch einmal mit *Carlo Magno* geöffnet wurde. Hrn Vellati's unnachahmlicher künstveller Gesang, der sich in dieser für ihn componirten Oper in vollsten Glanze darstellte, kann wohl von einer Sängerin, so viele Verdienste sie auch in ihrer Art haben mag, nie erreicht, ja nicht einmal, ohne sich in Caricatur zu verlieren, nachgeahmt werden; denn nicht die Floskeln, Manieren, Verzierungen sind es, die man nachahmend wie-

Google

dergeben müsste, sondern der Geist des Gesanges, der Ausdruck des Gefühles, die Kraft, die Haltung, der poetische Sinn des Wortes — und wer soll all dieses auch nur schwach auszudrükken vermögen, als der grosse Meister selbst, der eben in dieser Composition seine Kunst auszusprechen sich vorgenommen hat? Wir trauen es der Sigra. Schiassetti zu, dass sie Einsicht und Bescheidenheit genug besitze, das Misliche eines solchen Unternehmens selbst eingesehen zu haben, und sind überzeugt, dass sie in der Sache blos nachgebend und sich fügend, keineswegs aufdrängend gehandelt habe, weswegen wir auch in keine weitere Erörterung ihres Gesanges, und ihrer oft seltsam angebrachten Verzierungen eingehen. — Wenig Glück machte auch *Tancred*. Der herrliche, natürliche Gesang, die vortreffliche Stimme der Sigra. Borgondio, von welcher wir zuerst diese Rolle gehört, ist noch allen in Erinnerung. Auch hat Demoiselle Siegel (Siegl), das 17 jährige Mädchen, wohl noch zu wenig Reife, um die Rolle der Amenaide zu geben. Man sollte wohl für ein Publikum, unter welchem auch doch immer eine beträchtliche Anzahl von Kennern findet, mehr Achtung beweisen oder es wenigstens nicht der Missgunst und einer übelverstandenen Deutschheit zuschreiben, wenn endlich mehrere Stimmen sich erheben, welche eines Theils die Sache bey ihrem Namen nennen und sich aufgefodert halten, das von einer andern Seite her übergelaufene Wasser des Posaunenbaches, wie auch ein hiesiges Blatt ausdrückt, wieder in seine Ufer zurückzuweisen.

Unsere deutsche Oper, hart gedrängt durch die anhaltende Unpässlichkeit ihres einzigen Tenors, des Hrn Löhle, noch mehr durch den Mangel an neuern deutschen Kunstwerken, erhält sich demungeachtet in möglichster Thätigkeit. Kann sie durch Neuheit nicht anziehen, so sucht sie durch Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Compositionen und Darstellungsarten zu unterhalten. *Die beyden Füchse* und der Hans Ritters von Winter *Zaire*, *Jacob in Egypten* und *die Mühlerin* sind in ihrem innern Wesen so sehr von einander geschieden, dass sie, wenn gleich viel gethan, doch in gehörigen Zwischenräumen gegeben, immer interessant bleiben werden. Geht ihr einst wieder ein günstiges Gestirn auf, so darf man erwarten, dass jene, in deren Hände die Leitung derselben gelegt ist, durch Darstellungen von ächtem innerem Kunstwerth, nicht blos durch äussern Prunk, etwa gar durch 17 Pferde, wie es in dem uns angekündigten Berlinischen *Ferdinand Cortez* geschehen, die Aufmerksamkeit auf sich lenken werden.

Die von der musikalischen Akademie jährlich veranstalteten zwölf Winterconcerte haben auch in diesem Jahre für die zweyte Hälfte desselben Statt gefunden, wurden zahlreich besucht und haben, sowohl wegen der Wahl ihrer Stücke als der immer trefflichen Ausführung desselben, den gewohnten Beyfall auch diesmal nicht verfehlt.

Ueber die Kunstverdienste der Herren Moscheles und Hummel sind andere Berichte uns zuvorgekommen. Es bleiben uns demnach nur noch einige der reisenden Künstler zu erwähnen übrig.

Den 8ten May gab Hr. Lafont, der überall bekannte Violinspieler, Concert. Seine herrliche Bogenführung, sein gleicher gefälliger Ton und gerundeter Vortrag waren schon aus voriger Zeit — denn der Künstler hatte schon vor mehreren Jahren in hiesiger Stadt öffentlich gespielt — uns bekannt. Sein Spiel ist seitdem noch reifer, gemessener geworden. Jedoch darf wohl nur oft zu sehr markirtes, bey uns nicht angenommenes, Heraushaben gewisser Stellen nur als Eigenheit der Schule, nicht als eine von dem guten Geschmacke selbst gut gebrauchte Vortrefflichkeit betrachtet werden. Eine von ihm für Mad. Catalani componirte, von Demoiselle Meyer gesungene Arie mit obligater Violine wurde von einem ungewöhnlichen Hurrahgeschrey begleitet. Man wusste sich davon keine Ursache anzugeben. Dem Meyer sang nicht trefflicher, als man es sonst an ihr gewohnt ist, und hätte es gewiss auch diesmal nicht vermocht, indem die Kunst, einen guten Gesang zu schreiben, Hrn Lafont's Sache wohl nicht ist, wie er in dieser unzusammenhängenden, sehr unsangbaren Arie, die nur sehr schwer herauszubringen war, eine Gemige bewiesen hat.

Ein anderes Concert ward am 22sten May veranstaltet für Mad. Bender, und die Herren Bender, erste Clarinettisten des Kaiserl. Russischen Hofes. Eine Stimme von grossem Umfange, verbunden mit ziemlicher Gelänfigkeit, zeichnet die Sängerin zu ihrem Vortheile aus. Sie geht, nach der Versicherung eines Blattes, welches gerne die innern Wünsche so mancher Kunstgenossen

zu Tage fördert, nach Italien, um sich in dieser Gesangswelt weiter auszubilden. Gelingt ihr dieses, und dringt sie, durch guten Rath und Lehre unterstützt, tiefer in das Innere der Kunst ein, so mag sie immer bey ihrer Wiederkunft auf ein Concert rechnen; eine Wiederholung derselben aber, wie es diesmal für sie, so wie für Hrn. Lafont nach der Versicherung des Anschlagzettels verlangt werden, dürfte dann wahrscheinlich ausbleiben. Die Herren Brüder B. behandeln die Clarinette mit viel Fertigkeit und ziemlichem Geschmack. Die ersten in der Kunstwelt sind sie indess noch nicht.

Auch Herr Maas, der Hoboist aus Mannheim, legte am 19ten April öffentliche Proben seiner Kunst ab, und erwarb sich damit durch sein anerkanntes Streben nach einem höheren, rühmlichen Ziele, verdienten Beyfall.

Warschau. Eine rühmliche Erwähnung in diesen Blättern verdient der vor einigen Jahren hier errichtete musikalische Uebungsverein. Da die seit dem Jahre 1815 hier bestehende *musikalische Gesellschaft*, in dem Piaren-Collegio, sich auf Kirchenstücke beschränkt, so vereinigte sich eine Anzahl (gegen 150) Musikfreunde durch Beyträge zu Gründung einer Concertanstalt, um an einem Abend jeder Woche Sinfonien, Ouverturen, Concerte und Gesangstücke auszuführen. Hr. Kapellmeister Elsner überliess der Gesellschaft hiezu den Saal der Singeschule unentgeldlich, wiewohl er wegen seiner zu häufigen Geschäfte bey dem Theater nur wenig Antheil an dieser Anstalt nehmen kann. Seit zwey Jahren hat diese den besten Fortgang und die 28 Concerte der letzten Winterhalbjahres zeichneten sich durch gute Wahl der Stücke und durch gute Ausführung aus. Die Direction und die Wahl der Stücke haben die als achtungswerthe Componisten und Clavierlehrer bekannten Herren Kapellmeister Lessel, Lenz, Würfel, Hesse, Joworeck, Ant. Stolpe und Peschke übernommen und sich um diese Anstalt sehr verdient gemacht. Jeden Abend dirigirt ein anderer von denselben; jeden Abend wird eine neuere ganze Sinfonie, ein Concert, eine Arie und ein Finale gegeben. Und so haben wir Sinfonien von Heyda, Mozart, Beethoven, Romberg, Mehul, Lessel, Lenz, Krommer und Witt; Ouverturen von Beethoven, Cherubini, Mehul, Romberg, Spohr, Schneider, Elsner, Gerke, Karpinsky, Würfel, Pousl, Böhner, Morgenroth, Küffner, Generali und Rossini; und Concerte von Mozart, Spohr, Rode, Viotti, Lafont, Maurer, Matthaei, von Berbiguier, Lessel, Krommer, Cremont, Pergolesi, Ammon, Tulou, Hummel, Field, Dussek, Ries und Klengel gehört. Die Violine, Bratsche, Violoncell, Flöte und Clarinette wurden von Liebhabern gespielt. Oft war die Violine 18fach besetzt. Unter den Mitgliedern dieser Gesellschaft sind einige wackere Violinisten, ein guter Violoncellist, so wie auch ein guter Flötist und Clarinettist, welche überall wurden mit Beyfall gehört werden, wie auch vier ausgezeichnete Klavierspielerinnen, wovon die eine, eine noch sehr junge Dame, die schwierigsten Compositionen von Beethoven, Field, Ries und Dussek mit bewundernswürdiger Fertigkeit vorträgt.

Warschau *). Am 10ten May dieses Jahres fand hier bey Gelegenheit der Consecration des hiesigen Erzbischoffes die Aufführung einer vom Kapellmeister Elsner componirten Messe und einer *Te Deum* von demselben Meister statt.

Herr Elsner hat sich in dieser Messe als glücklicher Erfinder, und als geschmack- und kenntnissvoller Kirchencomponist bewährt. Bey einer durchgängig dem Orte angemessenen, würdigen Haltung, zeichnet sich dieses Werk durch eine schöne Eigenthümlichkeit und durch angenehme Klarheit aus. Der Fluss der Singstimmen strömt in einem gemässigten Bette einfach und herzerhebend dahin. Die Instrumentation ist reich, stellt jedoch keineswegs die Singstimmen in Schatten. Ein geistvolles Anschliessen an den Sinn der Textesworte, ohne in musikalische Malerey zu verfallen, ist endlich auch einer der Vorzüge, durch welche diese Messe sich dem eigner, sie celebrirende Priestern während des Hochamtes aufzutreten. Das *Kyrie* F dur $\frac{4}{4}$ Takt, Andante, in seinem bittenden Charakter, stimmt ganz die Herzen der Zuhörer zu den darauf folgenden Akten des Hochamts, deren jeder treu seine Bestimmung in diesem Kunstwerke ausspricht. Die vorkommenden Fugen zeichnen sich durch gut erfundene Themata und durch kunstreiche Ausführung

*) Von einem andern Correspondenten.

Digitized by Google

nus. Das *Dona nobis pacem*, in vielen Messen ein freyer Tummelplatz für die Künste des Sängers und des Orchesters, ist hier ein wahrhaftes Gebet um innern Frieden.

Die Ausführung, unter der Direction des Kapellmeisters Ebner, war bis auf ein paar Schleppungen im Zeitmaass, die wohl ihren Grund in der gutgewählten Stellung des Orchesters haben mochten, gelungen zu nennen.

Recension.

Choral, Menuett und zwey Canons, contrapunktisch bearbeitet von Fr. Dresch. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 8 Gr.).

Dem Rec. ist von dem Verf. noch nichts bekannt. Da auch die Aufschrift keine Zahl von gelieferten Werken angiebt, so möchte wohl diese kleine Sammlung als Erstling von dem Verf. erscheinen. Das besondere Studium desselben scheint sich auf die contrapunktische Form, die ernstere Behandlung der Tonkunst, hinzuwenden. Das ist sehr löblich, und um so schätzbarer, als hieraus selbst für den galanten Styl viele Gewandtheit erlangen wird, und der Werth von Werken dieser Art dadurch sehr steigt, wie es das genauere Studium der klassischen Tonstücke deutlich zeiget.

Nur vor einer Einseitigkeit möchte der Rec. den Verf. warnen, die so häufig bey den blos strengen Contrapunktisten eintrifft, dass nemlich die Kunst in Künstlichkeit oder wohl gar Künsteley ausartet. Dies muss der Fall bey allen jenen seyn, oder noch werden, welche das Wesen der contrapunktischen Schreibart nicht erkennten. — Einem geübten Harmoniker kann es doch unmöglich schwer fallen, — besonders bey den so grossen jetzt eingeführten Freyheiten — irgend ein Thema mit verschiedenen Harmonieen zu begleiten, oder einem Cantus firmus durch die Akkordenfolge mannichfaltige Bedeutung und reiche Gestalt zu geben. Allein dadurch ist erst nur ein Theil des zur richtigen contrapunktischen Bearbeitung nothwendigen Erfordernisse hergestellt. Um hier Genüge zu leisten, ist es nothwendig, dass die Entwickelung eines Satzes oder mehrerer Sätze in der erwähnten contrapunktischen Form nach Grundsätzen geschehe, welche aus dem Wesen der Kunst überhaupt, ins besondere aus jenem der Tonkunst geflossen sind, wodurch sonach die erwähnte contrapunktische Schreibart selbst wieder eine höhere Deutung und mannichfaltige Anwendung findet. Und diese Ansicht scheint die des Verf. noch nicht zu seyn, denn er ändert z. B., der Akkordenfolge wegen, den Cantus firmus, anstatt jene nach diesem zu richten. In der Ausarbeitung selbst, hauptsächlich des Menuetts, hätte weit mehr Interesse, mehr Gemüthsanregung und interessantere Form gebracht werden können. — Auch sollte der Verf. die vielen Härten zu vermeiden suchen, welche im Satze vorkommen. Die Seele will in der Kunst eine ihrer Natur gemässe Befriedigung. Widersprechende, oder harte Verhältnisse müssen daher Missbehagen erzeugen. Doch ernstes beharrliches Streben wird den Verf. zum gewünschten Ziele führen. Dies zu erreichen, wird ihm bey dem edlen Eifer, welches in dieser Bearbeitung nicht zu misskennen ist, und bey den eben so sichtbaren guten Anlagen, nicht so schwer fallen.

Kurze Anzeige.

Elf Praeludien, zwey Fugetten (Fughetten) und eine Fuge für die Orgel, comp. von J. A. Drabe. Op. 14. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Alles, was ein anderer Rec. von frühern, ähnlichen Arbeiten des Verfs. in diesen Blättern gesagt hat, müsste der jetzige von dieser wiederholen, wenn es nicht besser wäre, sich nur darauf zu beziehen. No. 12, Präludium auf die Melodie: Befiehl du deine Wege; No. 13, die Fuge, und No. 14, eine der Fughetten, sind am besten gelungen. Wer diese, wie die frühern Orgelstücke dieses Verfs., entweder blos als Uebungen überhaupt, oder um wirklich ungewöhnliche Formen kennen und in die Gewalt bekommen zu lernen, gebraucht, der wird Nutzen davon haben; und wenn er dann eigene, nicht schon so abgebrauchte Gedanken in diese Formen kleidet, Achtung und Wohlgefallen erregen. Schwer ist hier nichts auszuführen, und dem Meiste sehr leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit des Publicums.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. № 32. 1820.

Ueber Saul von Händel.

Schreiben aus Halle. (Fortsetzung von No. 22.)

Der zweyte Theil beginnt mit einem Chore:

Fliehe, höllgeborne Brut, o Neid!
Flieh auf ewig unser Herz! u. s. f.

Es ist diess Ausdruck des Abscheues, den Saul, vom Neid gefoltert, durch sein Betragen in den Gemüthern erregt hat. Das Chor hat das Eigene, dass der Bass der Begleitung vom Anfang bis zu Ende immer denselben Gang:

wiederholt, wovon blos 7 Takte in der Mitte ausgenommen sind. Es ist die Frage, welcher Gedanke oder welches Gefühl Händel'n hier geleitet habe?

In dem *Alexanders Fest* kommt etwas Aehnliches vor. Denn in dem berühmten Chore:

Die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrey

wiederholt der Bass immer die nämlichen fünf Takte. Aber beyde Fälle sind von ganz verschiedener Art. Denn in dem letztern Chore sind über den nämlichen, immer wiederkommenden Basstönen so sehr verschiedene Gänge, Nachahmungen, Ausweichungen u. s. f. angebracht, dass man darüber erstaunen muss. Auch wird durch diesen so ausserordentlichen Reichthum und durch die Fülle der Harmonie die Einförmigkeit des Basses für das Gefühl verdunkelt; so dass man den Nichtkenner vorher darauf aufmerksam machen muss, wenn er sie bemerken soll. Desshalb ist dieses Chor, in dieser Hinsicht, mehr als technisches — aber freilich ganz ausserordentliches — Meisterstück zu betrachten, sein gleich bleibender Bass ist nicht Ausdruck des Gefühls und soll es nicht seyn.

Mit unserm hier vorliegenden Chore hat es eine andere Bewandtniss. Denn, was auf den gleichbleibenden Bass gebauet wird, ist durchgehends ganz einfach. Also auf ein Kunststück kann es hier nicht abgesehen seyn. Auch ist der immer wiederkehrende Bass hervorstechend bemerkbar, und wird dem Gefühle vom Anfang an eingeprägt. Denn gleich in dem ersten Takte tritt der Bass ein, bloss von den Geigen im unisono begleitet. Die stäte Wiederkehr desselben soll also klar empfunden werden und Ausdruck des Gefühls seyn.

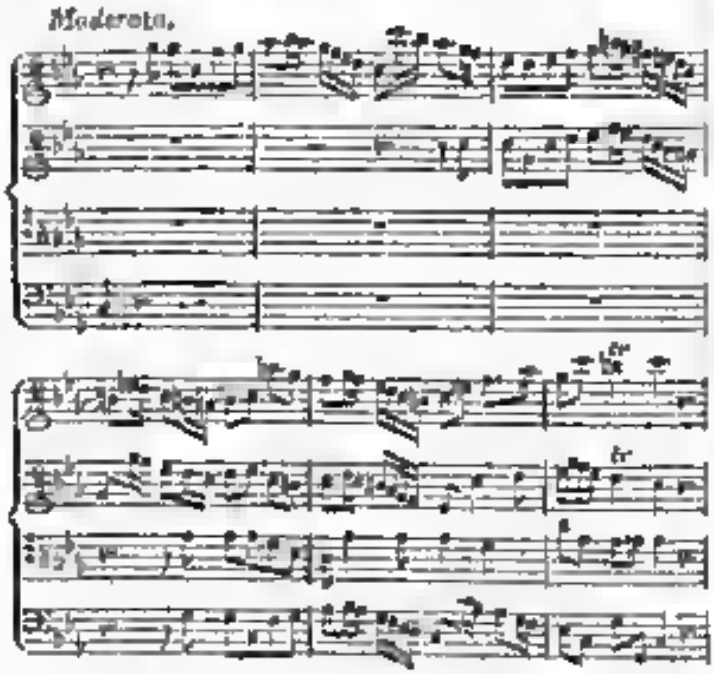
Das ist sie auch wirklich, und ein sehr treffender. Wenn uns ein starker Abscheu plötzlich ergreift, und nicht noch andere Gefühle sich einmischen, so wirkt derselbe zunächst eine Art von Erstarren. Der Körper biegt sich zwar abwärts, aber dann bleibt er wie eingewurzelt in dieser Stellung; die Stimme wird, wenn auch nicht erstickt, doch, gleich den Sinnenwerkzeugen, mehr oder weniger verschlossen und gedämpft, so dass ihr Klang dem Laute des ä nahe kommt, wo nur eine geringe, immer gleichbleibende Abwechselung von höhern und tiefern Tönen Statt findet. Also, da in unserem Chore ein starker und plötzlich eingetretener Abscheu sich aussprechen soll, so liegt in seinem einförmigen, gleichsam nicht von der Stelle gehenden Basse ein sehr natürlicher und treffender Ausdruck. Der grosse Meister trifft immer das Rechte; oft auch, ohne selber sich dessen bewusst zu seyn.

Nach diesem Chore tritt Jonathan auf, vertraut seinem Freunde, dass sein Leben in Gefahr sey, und setzt hinzu.

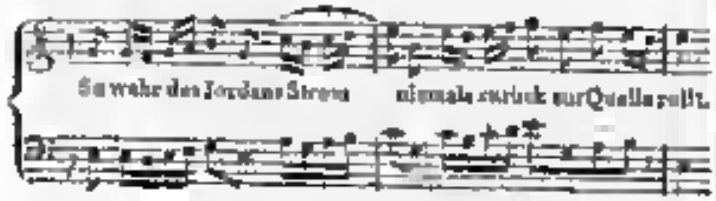
Allein, so wahr des Jordans Strom
Niemals zurück zur Quelle rollt,
So wahr soll dir kein Unglück drohn,
Ich schwör' es, Heissgeliebter, dir

Digitized by Google

Der Ausdruck ist nicht heftig, oder gar aufbrausend, wie er bey solchen Worten, unter andern Bedingungen, wohl seyn könnte; sondern er ist, bey aller Eigenthümlichkeit, so sanft und gehalten und er macht sich von dem Tone der Klage gerade so viel mit ein, als es dem weichen Gemüthe, mit welchem Jonathan erscheint, in der Lage, in welcher er spricht, vollkommen gemäss ist. Der Grundgedanke, den der Tondichter ausführt, ist dieser:

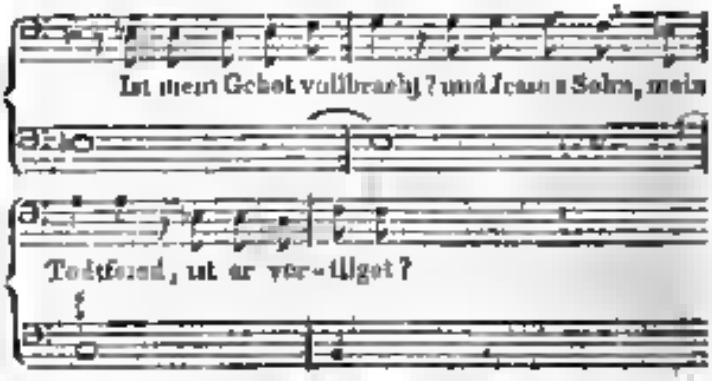


Es ist nicht zu läugnen, dass diese Form mahlend seyn und das Rollen der Wogen des Jordans darstellen soll. So auch nachher in der umgewandelten Gestalt:

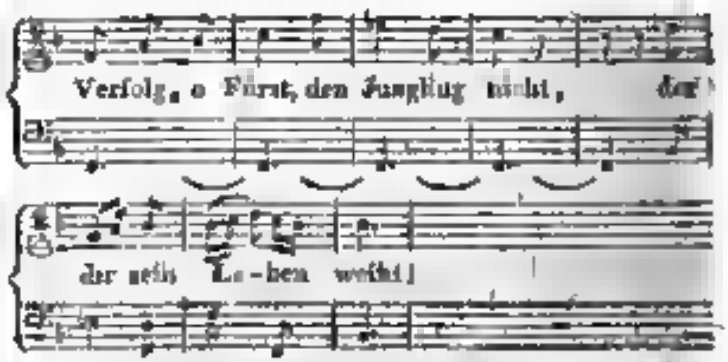


Nun ist man darüber längst einig, dass die sogenannten Mahlereyen in den Werken der Tonkunst, wodurch äusserer Gegenstände nachahmend dargestellt werden, nur dann zulässig und mit der eigentlichen Schönheit verträglich seyn können, wenn sie zugleich natürliche Ausdrücke der zum Grunde liegenden Empfindungen sind; und man hat die Bedingungen, unter welchen sie dies sind und seyn können, entwickelt und bestimmt angegeben. (S. z. B. meine Rhetorik, 2te Ausg. §. 142). Ich glaube nicht, dass diese Bedingungen hier Statt finden, und dass also die vorliegende Mahlerey natürlicher Ausdruck der Empfindung sey. Aber sie macht an sich selbst einen so eigenthümlichen und reizenden Eindruck, dass dieser bey weitem überwiegend ist, und jener Vorwurf, den man ihr machen könnte, wenn er sich auch regt, dennoch sogleich zum Schweigen gebracht wird. —

Auf Saul's befehlerische Frage:



macht Jonathan zuerst bescheidene Gegenvorstellungen (Recit.) und dann (Arie) wagt er, für seinen Freund zu bitten:



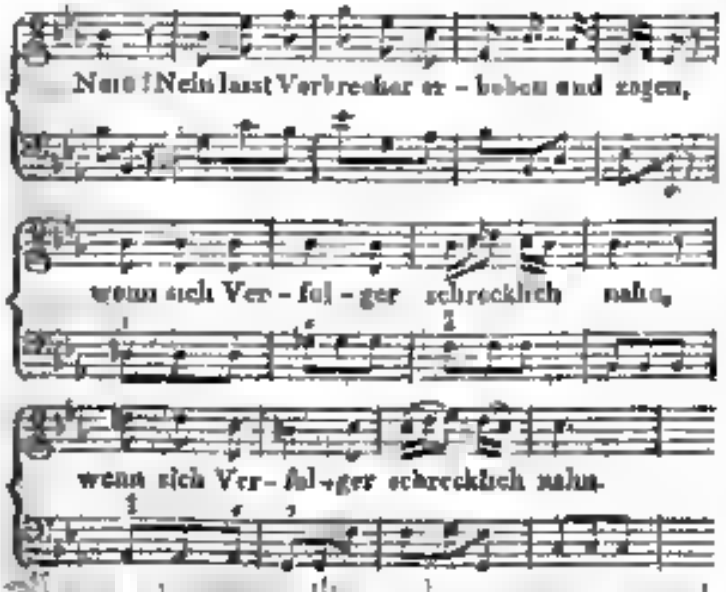
Einfacher, bescheidener und rührender kann ein Kind seinen Vater nicht bitten. Wie wahr und natürlich in Beziehung auf Jonathans Gemüthsart und die Lage, worin er bey Saul's rachsüchtiger Heftigkeit sich befand! Auch die ungemeine Kürze der Ausführung dieser Arie stimmt hiermit vortrefflich überein.

In der Folge erscheint ein Bote von Saul, um David zu suchen und zu dem Könige zu bringen. Sala sucht denselben zu bereden, dass er David krank melden solle. Als dieser aber davon nichts hören will, und vor des Königs Zorne, warnt, spricht der Muth und fester Ent-

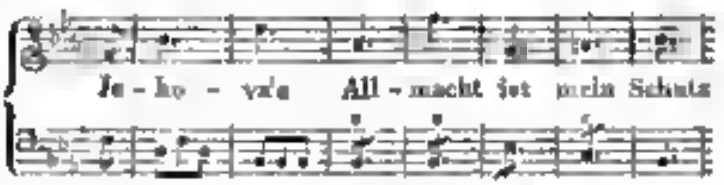
schlues, für David dennoch alles Mögliche zu thun, in folgenden Worten sich aus:

> Nein, lasst Verbrecher erheben und zagen,
> Wenn sich Verfolger schrecklich nahn!
> Drohn mir auch Tausend, bewaffnet mit Tode,
> Mein schuldlos Herz bleibt unbewegt.
> Wie weit ihr Flammenpfeil auch fliegt,
> Erschreckt er meinen Muth doch nie;
> Jehovahs Allmacht ist mein Schutz,
> Ihr eitler Trotz vergeht vor ihm.

Diese Arie gehört wieder zu den herrlichsten Theilen dieses unsterblichen Werkes. Unübertrefflich wahr ist ihr Charakter, im Ganzen genommen. Denn es offenbart sich in ihr genau derjenige Grad des aufgereizten Lebens und der, sich selbst und dem Himmel vertrauenden, kräftigen Fähigkeit, dessen ein so sanftes und frommes Gemüth, wie Sila, fähig ist, zu dem es sich aber auch in einer solchen Lage, wie hier, alle Mal erhebt. Eben so wahr und trefflich sind die einzelnen Züge, für sich betrachtet. Ich will nur zwey davon herausheben. Zuvörderst gleich der Anfang:



Der erste Ausruf (T. 1 bis 5) ist der Aufschwung des getrosten Muthes eines zarten und keiner Schuld sich bewussten Herzens, der in der Bewegung, wie in der Melodie und Harmonie, lebendig hervortritt. Aber der Muth einer so sanften weiblichen Seele kann nicht der Muth des Mannes, am wenigsten trotzend und herausfordernd seyn. So wie der Gedanke an das schreckliche Nahen der Verfolger vor die Seele tritt, wird sein Aufschwung nicht allein gehemmt, sondern auch niedergeschlagen; das Heitere, was er hatte, wird getrübt, die Festigkeit löset in Weichheit sich auf, die Bewegung vermindert sich. So hier vom 6ten Takte an. Es offenbart sich dies erstens in den, auf weichen Dreyklängen beruhenden, in dieser Verbindung ganz ungemein weichen Sextenakkorden im sechsten, siebenten und achten Takte, so wie in den Dissonanzen vom zehnten Takte an; zweytens in dem Stillstehen der Melodie im sechsten und siebenten Takte und den dann folgenden sehr kleinen Schritten derselben, statt dass sie im Anfange sprungweise fortgeschritten war; und drittens darin, dass der Gesang unter die Begleitung hinab tritt. Denn vom siebenten Takt an hält sich die erste Geige über der Singstimme. Der grosse Künstler hat alle drey Mittel ganz unvergleichlich benutzt, und der Ausdruck kann nicht sprechender seyn. — Dasselbe gilt von der andern Stelle, die ich erwähnen wollte. Ein wahrhaft frommes Gemüth wird, wenn es seinen Muth wanken fühlt, gar bald zu Gott sich erheben, und in dieser Erhebung wird sein Vertrauen auf den Schutz des Allmächtigen erwachen und unerschütterlich dastehen, wie ein Fels im Meere. Wer sollte das — zumal nach dem unmittelbar vorausgegangenen Anklange des weichen f — nicht lebendig empfinden bey der Stelle:



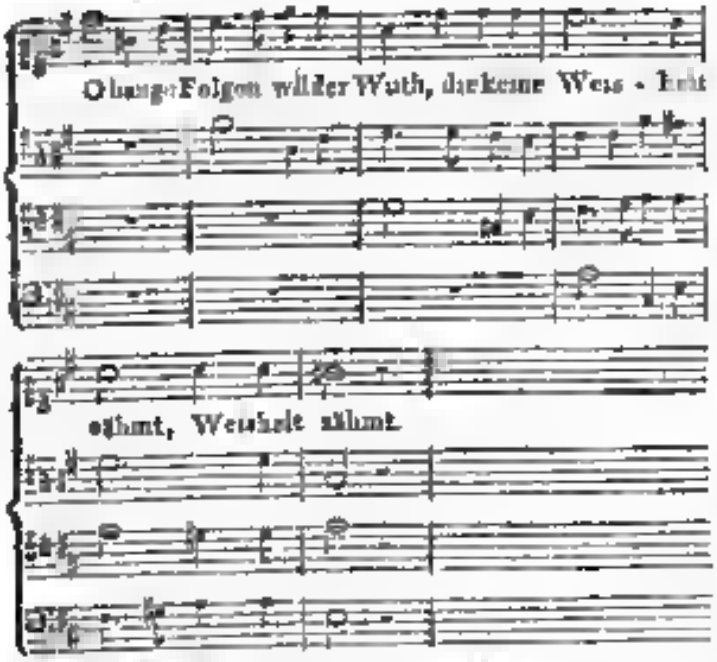
wobey die Geigen in eben so lang gehaltenen Tönen die Singstimme begleiten.

Auch der zweyte Theil wird durch ein fugirtes Schlusschor gar herrlich gekrönt. Saul hat gegen den eignen Sohn, zur Wuth über dessen Freundschaft für David, den Wurfspiess geschleudert, um ihn zu tödten. Trauernd darüber und strafend fällt das Chor ein:

> O bange Folgen wilder Wuth, die keine Weisheit zähmt!
> Von Gottes Recht weiset sie sich los, brot heil'gen Pflichten Trotz.
> Von Missethat zu Missethat stürzt unaufhaltbar sie hinab,
> Bis Untergang zuletzt dem Frevler lohnt.

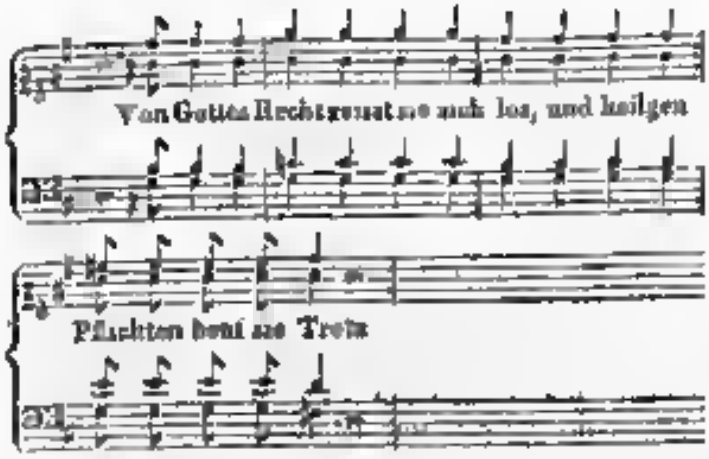
Jede Zeile dieses Chores hat ihre eigene, eben so angemessene, als an sich selbst eigenthümliche Behandlung. Bey der ersten liegt dieser Gedanke zum Grunde:

Digitized by Google

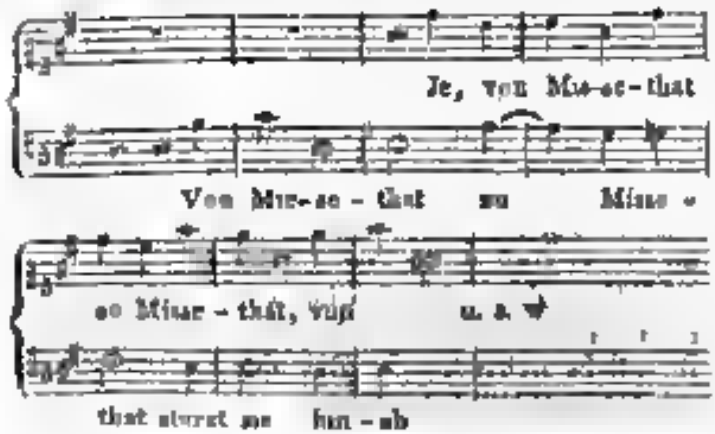


nachher in die weiche Tonart übergehend, und hierauf gehörig abgeändert.

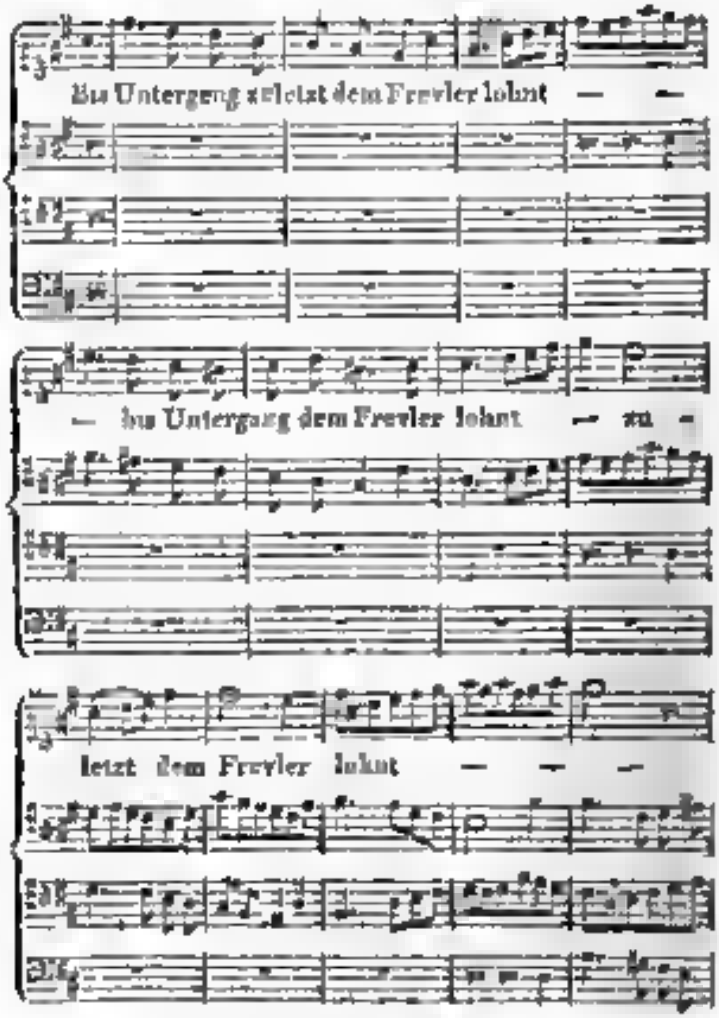
Bey der zweyten Zeile hat der Ausdruck diese Form:



Die Ausführung der dritten Zeile fängt so an:



Die vierte Zeile prägt sich folgender Weise:



Welch ein überschwenglicher Reichthum! Und welch ein ordnender Geist schwebt über dieser Fülle! Wie wahr ist der Wechsel des Empfindens und Denkens in den Gemüthern durch diese Tongebilde dargestellt! Der Anblick des tödtlichen Geschosses, von der Hand des Vaters nach dem Sohne geschleudert, hat in dem ersten Augenblicke die Gemüther mit Schreck und Grausen erfüllt. Das hält so nieder; nur Bedecken, aber eben so wehmüthig und innig, als missbilligend, können klagend sie äussern. Die spricht in dem ersten (vorher angeführten) Satze vernehmlich sich aus; theils durch das Herausfallen in die leiterfremde, falsche Unterquinte, theils durch das so kurz nach einander erfolgende Eintreten der Stimmen. — Aber diesen Bedauern verursacht eine Betrachtung der Verstandes über ein so strafbares und gottloses Betragen, welche, als Betrachtung, ihrer Natur nach ruhig

ist, sind daher in den Worten: Von Gottes Recht reisst sie sich los! sehr natürlich sich aussprecht; indem die Melodie ganze Takte hindurch liegen bleibt und dann nur sehr kleine Schritte macht. — Natürlich muss nun diese Betrachtung das Gefühl der Missbilligung vermehren. Dieses erhöhete Gefühl regt sich in der zunehmenden Bewegung bey den Worten: Pfleghten heut sie Trotz! und gehet dann bey den Worten: von Missethat zu Missethat, schnell in lebhaften Unwillen und Abscheu über, welche Empfindungen durch den Sprung in die Untersexstime, durch die widerstrebende Bewegung und durch den plötzlichen Uebergang in den Dreytakt kräftig sich offenbaren. Endlich macht das durch diese widerwärtigen Empfindungen gepresste Herz sich Luft, und beruhigt sich mit dem Gedanken, dass es eine Gerechtigkeit gebe, die dem Frevel Grenzen setze, und zu rechter Zeit die verdienten Strafen über ihn verhänge. Das angenehme Gefühl hiebey wird durch den Abstich gegen das vorige so erhöhet, dass es vollkommen wahr ist und der Natur getreu, wenn dasselbe bey den Worten: bis Untergang dem Frevler lohnt, in einen freudigen, fast aufjauchzenden Ausspruch sich ergiesst, der überdem auch an sich, blos als Tongebilde betrachtet, in dieser Verbindung einen höchst reizenden Eindruck macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Venedig, im July. Mit Vergnügen, und in der Ueberzeugung, sie werde auch ihnen und ihren Lesern angenehm seyn, theile ich ihnen folgende Nachricht mit.

Keinem ihrer Leser ist der grosse verdienstvolle Meister, Johann Adolph Hasse, unbekannt, und eben die unterrichtetsten und achtbarsten kennen ihn am meisten. Sind auch seine Opern, vielleicht mit Ausnahme einzelner Hauptsätze, wie Hiller deren hat drucken lassen, verklungen; sollte das auch der Fall mit seinen trefflichen Oratorien seyn, wiewohl mit grossem Unrecht und zu wahrem Verlust der ernstern Freunde der Tonkunst — vorausgesetzt, man könnte die grossen und vielen Arien so singen, wie sie gesungen werden müssen, und ehemals wirklich gesungen wurden; sollten also diese seine Werke blos unter die Sammlungen der Kenner und Bildungsmittel der Studierenden verwiesen seyn: so ist doch seine eigentliche Kirchenmusik noch überall, wo man nur weiss, was man will und was man soll in und mit der Kirche, in ehrenvollem, wirkungsreichem Gebrauch, und wird es hoffentlich, wenigstens in den Hauptwerken, immer seyn.

Dieser Hasse nun, in Italien unter dem Namen, der Sachse (*il Sassonne*), ehedem eben so verehrt und berühmt, als in Deutschland, zog sich bekanntlich, nachdem er dem Dienste der damaligen Kurfürsten von Sachsen lange Zeit seine Fähigkeiten und Kräfte gewidmet, in hohen Lebensjahren nach Venedig zurück. Hier hatte er früher vorzüglich glücklich gelebt, hier auch seine gleichfalls berühmte Gattin, Faustina, gefunden und hier beschloss er, geehrt und geliebt, sein würdiges Leben im Jahre 1783, dem 84sten seines Alters. Im Lauf der seitdem verflossenen 37 Jahre, die mit neuen, wichtigen, hinreissenden Ereignissen, auch für Venedig, fast zum Uebermaass angefüllt waren, hat man nun, wie leicht begreiflich, der Ruhestätte des Entschlafenen so wenig Aufmerksamkeit geschenkt, dass am Ende fast Niemand mehr sie anzugeben wusste; viel weniger hatte irgend Jemand daran gedacht, sie für andere, die dankbar seinem Staub besuchen wollten, kenntlich zu bezeichnen. Im Jahr 1819 aber kam Hr. Kantter als Beamter hieher, ein Deutscher, der, seiner vielseitigen Kenntnisse, seiner Kunstliebe und seiner persönlichen Vorzüge wegen, bey allen, die ihn kennen, in Achtung steht. Er machte sich, als Freund der Tonkunst, unter andern auch zum Vergnügen, die Grabstätten der grossen Meister Venedigs aus vergangener Zeit — eines Zarlino, Marcello, Lotti, Galuppi, Hasse u. A. — auszukundschaften: bey keinem aber ward ihm dies schwerer, als eben beym deutschen Hasse. Endlich gelang es ihm doch, nach dessen Ruheplatz und zwar in der Kirche S. Marcuola, mit Sicherheit zu erfahren; und da er auch nicht das geringste äussere Merkmal fand, wodurch dieser Platz von so vielen andern sich unterschied, so beschloss er, getrieben von reiner Kunstliebe, auf eigene Kosten dem verehrten Meister ein einfaches, aber anständiges Denkmal zu errichten. Und zwar gewissermaassen ein doppeltes. Er verfasste nemlich eine historisch-kritische Schrift über Hasse

und seine Werke: *Cenni storico-critici sul celebre maestro Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone* — welche er so eben drucken lässt, und liess über Hasse's Ruhestätte einen Denkstein von weissem Marmor aufrichten. Dieser ist einfach, passend, und hat die Inschrift:

IOA. ADOLFO HASSE
PRAECLARO HARMONIAE MAGISTRO
NATO MDCXCIX
DEFUNCTO MDCCLXXXIII.

(Hierunter befindet sich eine antike Lyra, mit Verzierungen. Dann:)

HOMINES GRATAE POSTERITATIS
DDD
FRANCISCUS SAL. KANDLER
MDCCCXX.

Dieses Denkmal wurde mit entsprechender Feyerlichkeit gesetzt und geweihet. Ein solennes Todtenamt aber, für welches der hochgeachtete Domkapellmeister, Hr Peccoli, das *Requiem* neu componirt hat, wird eben angeordnet und wahrscheinlich bald Statt finden. Das Verdienstliche dieses ganzen Unternehmens (und besonders auch von einem Manne, dem kein namhaftes Vermögen zu Gebote steht) anerkennend, hat schon jetzt die Akademie in Bologna ihm ein Ehrendiplom als ihrem Mitgliede, nebst einem äusserst verbindlichen Schreiben, zugesandt.

Turin, den 1sten July 1820. — Vorgestern nahmen die für den Frühling bestimmten 70 Vorstellungen im Teatro d'Angennes ein Ende. Es wurden daselbst seit Anfang der Jahreszeit vier Opern gegeben, nämlich: *La Cenerentola* (*Aschenbrödel*) von Rossini, Mozarts *D. Giovanni*, *L'inganno felice*, Farsa von Rossini, und *Amore e Vanità*, neucomponirt von Tomasone.

Unter den 8 singenden Personen verdienen besondere Auszeichnung die Sign. Giustino Cavagli, prima Donna (Schwedin), Sign. Bottari, buffo cantante, Sign. Fusconi, Tenore, und Sign. Valesi, buffo caricato; doch wegen wenig Stimme dieser letztere nur als vortrefflicher Schauspieler. *La Cenerentola*, die schon vor zwey Jahren hier sehr gut und mit vielem Beyfalle ist gegeben worden, machte diesmal, besonders durch den vortrefflichen Gesang und das einnehmende Spiel der Sign. Cavagli, noch mehr Glück als damals. Diese liebenswürdige Sängerin, die wohl die erste unter ihren Landesmännnen ist, welche die italienische Bühne betritt, hat hier grossen Enthusiasmus erregt. Ihre helle schöne Stimme hat eine bewundernswürdige Sehmeidigkeit und Ebenheit; dabey singt sie mit Geschmack und Ausdruck, verbunden mit vollkommener Intonation, deutlicher Aussprache und Wahrheit in ihrem Spiele. Ueberdiess ist sie noch sehr jung. Sie ist für den Herbst und das Carneval beym Teatro Valle in Rom engagirt. — Nachdem sie fast bey jeder der 70 Vorstellungen war hervorgerufen worden, musste sie am letzten Abend (zu welchem, allem dem hiesigen Publikum erlaubt ist, so etwas zu verlangen) das sogenannte Rondo in der *Cenerentola* wiederholen. Sign. Bottari ist schon öfter hier mit Beyfall aufgetreten. Seine Stimme ist wirklich sehr schön, und hat einen Umfang von Es bis b oder c im Falsett. Auch er hat viele Geläufigkeit, doch lässt seine Aussprache (in Hinsicht auf Verständlichkeit), wie auch sein Gesang überhaupt, noch manches zu wünschen übrig, z. B. wo er auch zu unrechter Zeit im zärtlichsten Falsett verliert, oder, um ein Gorgheggio zu hören (per farlo gruppo), es so heraussprudelt, dass jede Note ihren eigenen Stoss bekommt. Auch Sign. Fusconi hat ein schönes Organ, und viel Gutes in seinem Gesange; doch ist er zu kalt und seine Intonation oft sehr abschwebend. Diess letztere mochte wohl von einer auf der Reise sich zugezogenen starken Erkältung herrühren. *La Cenerentola* wurde vors erste 26 mal mit immer vollem Hause gegeben. Dann kam *D. Giovanni*, der vor vier Jahren hier furore gemacht hat, nun aber, wegen Verstümmelungen in der Partitur und zum Theil schlechter Besetzung, nur acht Vorstellungen erfuhr. — *L'inganno felice* gelangte einstweilen bis zur 12ten Vorstellung, worauf die *Cenerentola* wieder 9mal gegeben wurde. *Amore e Vanità* fiel durch, beyde der Componist und das Dichter waren offenbar Schuld daran. Es kam also die Reihe wieder an den *Inganno felice* und die letzten 3mal an die *Cenerentola*, die also 40mal, und immer mit erneutem Beyfall erschien. —

Vor etwa einem Monate hatten wir hier das Vergnügen, Herrn Franz Stockhausen, einen sehr geschickten Harfenspieler und liebenswürdigen jungen Mann, in einem von ihm gegebenen öffentlichen Concerte zu hören. Sein geschmack-

und ausdrukksvolles Spiel hat auch am königl. Hofe, wo er sich ebenfalls hat hören lassen, sehr gefallen. — Es haben noch einige andere Künstler Concerte in dieser Jahreszeit gegeben, von denen ich aber nur Giovanni Belloli, einen Sohn des berühmten verstorbenen Belloli in Mayland, nenne, welcher ein vortrefflicher Hornist ist, und nun seit Kurzem die erste Stelle seines Instrumentes in der hiesigen königl. Kapelle bekleidet.

Gesammtzustand der königl. Hofmusik in München.

Eingesandt.

Vielen, denen der grosse Ruf des Mannheimer und von da nach München versetzten Orchesters nur aus öffentlichen Schriften oder Erzählungen bekannt ist, möchte es wohl nicht unangenehm seyn, einige Nachrichten über sein Werden, Blühen, Schwanken und Sichwiederfinden zu erfahren. Ehe wir an diese Sache angehen, und zugleich auch die Verdienste, Schicksale, und andere dahin gehörigen Begebenheiten berühmt gewordener Mitglieder desselben, von Stamitz, dem Böhmen, bis zu Reveth, dem Italiener, herausheben, scheint es uns nöthig, zuerst den Gesammtzustand des Hofmusikpersonals anzugeben. Denn ausserdem möchten sonst unsere Nachrichten jenen vorkommen, welche den mehr oder weniger hohen Rang, den ein solches Kunstinstitut behauptet, nicht in der Virtuosität des Instrumentes allein suchen, sondern dafür halten, dass nur ein glücklicher, fein harmonischer — in dem umfassenden Sinne des Worts genommen — Verein des Gesanges mit dem Instrumente als vollendetes Ganzes sich ankunden darf. Wir legen deswegen unsern Lesern die Uebersicht der gesammten Hofkapelle dar, in der Ordnung und mit Beybehaltung jener Terminologie, wie sie in einer bey Hubschmann in München gedruckten Anzeige enthalten ist, ohne übrigens schon jetzt alle Individuen namentlich anzuführen. —

Die gesammte königl. Hofmusik hat zu ihrem Intendanten den Freyherrn von Rumling, königl. Kämmerer, geheimen Rath und Johanniter-Ritter. Sie hat zwey Secretäre, gleichen Namens, wovon der zweyte Oekonomierath und Ritter des Civilverdienstordens ist. Sodann folgt a) Vokalmusik, mit drey Kapellmeistern, dem Herrn Grua, dem bekannten Ritter von Winter, und Blangini, der sich immer zu Paris aufhält; einer Kammermusikus, einem Kammersänger, dem berühmten Hrn. Velluti, und einer Kammersängerin. Ferner gehören zu dieser Abtheilung: 9 Sängerinnen für den Sopran, vier für den Contralt, mit der Singmeisterin, Dorothea Güthe; — 6 Tenoristen mit zwey, und 8 Bassisten mit einem Accessisten, endlich 4 Organisten, worunter einer zugleich Klaviermeister benannt ist. b) Die Instrumentalmusik zählt an ihrer Spitze Hrn Fränzl, als Director, Hrn Joseph Moralt, als Concertmeister. Sie zählt: 24 Violinen, mit einem Accessisten, den wir nicht zu nennen brauchen, da er selbst dafür sorgt, seinen Namen bekannt zu machen — sechs Flautraversisten, fünf Hautboisten; dann wieder zurück zu den Saiteninstrumenten — Bratschisten sechs, Violoncellisten fünf, eben so viele Fagottisten, und nicht weniger Violonisten. Besonders zahlreich sind die Waldhornisten und Clarinettisten, sieben Individuen für jedes Instrument. Dazu kömmt noch: ein Posaunist, ein Harfenist, ein Buchhalter, ein Copist, ein mechanischer (Hr Dulken ist ein ausgezeichneter erfinderischer Kopf, der es mit jedem andern in seinem Fache aufnimmt, folglich kann das Prädicat nicht ihm, sondern nur seine Instrumente, welche freylich ohne Mechanik nicht bestehen können, angehen) Hofklaviermacher, ein Klavierstimmer, und zwey Kalkanten. Zusammen 125 Individuen, jedoch ohne Trompeten und Pauken, diesen so nothwendigen Ingredienzen moderner Musik, welche in vorliegender Anzeige mit gänzlichem Stillschweigen übergangen sind, wovon wir für jetzt die Ursache nicht anzugeben wissen.

Recensionen.

Abu Hassan, Oper in einem Act. Gedicht von J. F. Hiemer, Musik von Carl Mar. von Weber. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 10 Fr.)

Wer von der frühern Oper dieses Componisten, der *Silvana*, die auf vielen Theatern gegeben und von der auch ein Klavierauszug gedruckt worden ist, auf die Composition dieser neuen Oper dasselbe schliessen wollte, der würde sich irren, ausser darin, dass hier, wie dort, ein eigenthümlicher Geist und eine belebte Ausführung herrscht. Wir wollen die Vorwürfe, die man der Musik zur *Silvana* gemacht hat, als sey sie ohne gleiche Haltung, oft, vornehmlich in Hinsicht auf Harmonie, verkünstelt, in Instrumentation überladen, im Gesange nicht selten aber die Gebühr und gegen den Effect schwierig — weder gänzlich verwerfen, noch gänzlich unterzeichnen; wir führen sie nur an, um hinsetzen zu können, dass sich von alle dem hier gar nichts, dagegen ein wohlerwogener, gefälliger und ziemlich fliessender, darum aber doch nicht gewöhnlicher oder uncharakteristischer Gesang finde; dass die Begleitung zwar immer interessant, aber keineswegs verkünstelt oder überladen, die Harmonie meistens leicht auszuführen, stets leicht zu fassen, und alles in der Art und innerhalb der Schranken abgefasst sey, die diese Gattung mit Recht verlangt, ohne dass darum der jetzigen Stufe der Opernkunst oder auch den Sängern die Gelegenheit benommen worden, sich vortheilhaft hervorzuthun. Da, nun zugleich das Gedicht im Ganzen nicht uninteressant und im Einzelnen viel besser geschrieben ist, als bey weitem die meisten deutschen Operndichtungen der neuen Zeit; da die theatralische Aufführung weder besondere Vorkehrungen, noch besondere Kosten verursacht; da das Ganze nur drey gute Sänger (Fatime, Sopran; Hassan, Tenor, Omar, Baso,) und einen nicht ungeübten Chor nöthig macht: so würde man nicht begreifen, warum diese Oper, die doch, von Hrn. Kapellmeister von W. schon zu Darmstadt im Jahr 1810 geschrieben worden, noch nicht auf allen Bühnen eingeführt, und, wo sie gegeben, zwar ohne Ausnahme mit Beyfall, aber doch mit mehr oder weniger geruhigem, aufgenommen worden sey, wusste man nicht, dass jetzt die Menge fast nur Opern will, die entweder chevaux und nirgend an gehen, oder die ommässigen Spectakel, oder auch frazzenhafte Possen enthalten; die Directionen aber, denen mit einigen Ausnahmen, gänzlich der Muth fehlen. Das mögen diese denn, bis die ganzen jetzigen Opernkrämereyen, oder — sie selbst zu Grunde gehen: den Freunden der Tonkunst, und besonders Sängern und Sängerinnen am Pianoforte aber, die denn auch manchmal etwas Theatralisches vortragen wollen, wird es desto lieber seyn, wenn Opern von der Art, wie dieser *Hassan*, in guten Klavierauszügen erscheinen.

Dieser Auszug nun, vom Componisten selbst verfasst, ist allerdings ein guter, vollständig in den Stücken, vollständig in ihrer Musik selbst, nicht schwer zu spielen und wirklich pianofortemässig. Dabey ist die Einrichtung der Singstimmen im Druck für die Ausführenden bequem, Stich und Papier schön, der Preis mässig.

Das Ganze besteht aus folgenden Sätzen: Ouverture von mittler Länge, heiter und rasch. Duett, Fatime und Hassan, leicht und scherzhaft. Kurzes, begleitetes Recitativ und ziemlich lange, in zwey Tempos eingefasste Arie, gut declamirt, belebt und meistens fröhlich. Chor der Gläubiger, sehr charakteristisch: erst derb und trotzig, wie Gläubiger sind, wenn sie Geld wollen, dann geschmeidig und tantz, wie sie sind, wenn sie welches bekommen sollen. Duett, Fatime und Hassan; erst in sanfter, dann in heiterer Zärtlichkeit. (Die beyden Singstimmen sind vorzüglich gut gegen einander gestellt oder mit einander verflochten.) Arie, Fatime; erst sanft und zärtlich, dann (gewissermassen als Polacca) freundlich und gefällig; nicht lang. Duett, Fatime und Hassan; leicht, komisch und tändelnd, in mehreren wechselnden, die Stimmung treffend bezeichnenden Tempos. Tertett, Fatime, Hassan und Omar; lebhaft, ganz dramatisch. Terzett, dieselben Personen, mit Chor; vorzüglich gut gruppirt und verarbeitet, wahrhaft dramatisch und von ausgezeichnetem Effect. Kurzer, rascher Schlusschor, nach Art der französischen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

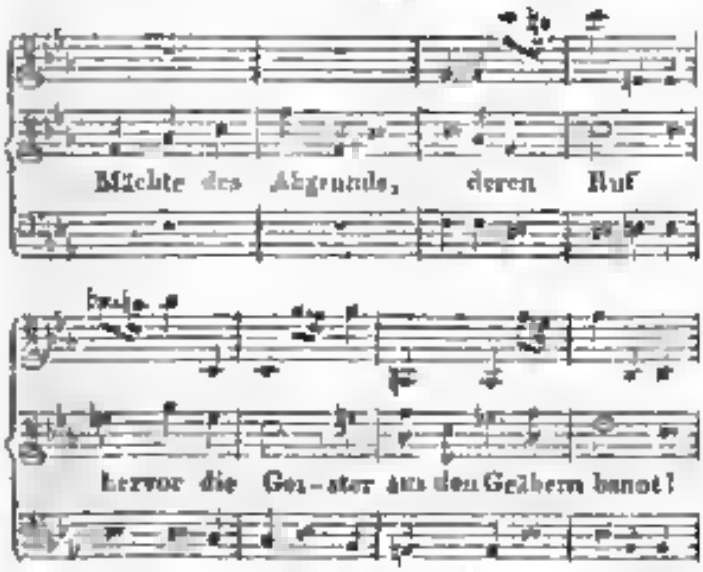
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. Nº. 33. 1820.

Ueber Saul von Handel.

Schreiben aus Halle. (Beschluss von voriger Nummer.)

Im dritten Theile erscheint eine Zauberin. Aufgefordert von Saul, ihm Samuels Geist aus dem Reiche der Schatten hervorzurufen, wendet sie sich, doch mit Furcht und Widerstreben, an die Mächte des Abgrundes:

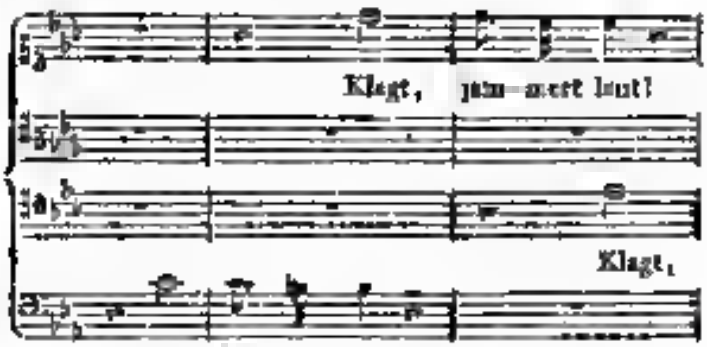


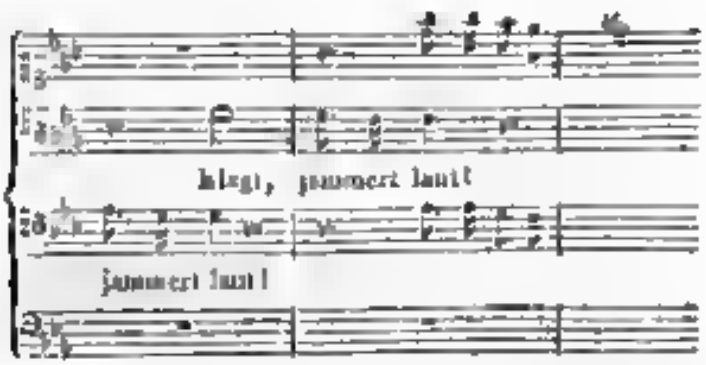
Abgesehen von allem Uebrigen, namentlich auch von der ganz unvergleichlichen Modulation, welche auf den vorliegenden Satz folgt, ist schon die rhythmische Behandlung allein hinreichend, den grossen Meister zu beurkunden. Die Verrückung des Rhythmus in jedem Takte, besonders vermittelst der Begleitung, welche dieselbe durch Sprünge überdem noch auffallender macht, bewirkt hier einen so schneidenden und dem Gefühle widerstrebenden Eindruck, dass wir die höllische Künstlerin mit ihren finstern, sich selbst widersteitenden Empfindungen, ihrem menschenfeindlichen Wesen und ihrem gottlosen Thun und Treiben mit den Mächten des Abgrundes, uns nahe fühlen, und dass uns unheimlich zu Muthe wird. Wie viel kann durch ein kleines und einfaches Mittel gewirkt werden, wenn es zu rechter Zeit und am rechten Orte angebracht wird!

Zu dem vorzüglich gelungenen gehören ferner: der Ausdruck der Worte, womit Samuels Geist auf den Ruf der Zauberin erscheint:

Warum ruft dein Gebot mich aus dem Reich der Ruh
In diese Welt der Qual?

und das Chor, welches Sauls und Jonathans Tod beklagt und so anfängt:





Noch höher aber stehen folgende Schöpfungen:

1) Die Arie:

Der Sonne Chor erblasst —
Kein Regen tränkt, kein Thau
Benetzt Gilboa mehr!
Euch Hügel hat das Blut der Schlacht getränkt,
Der Edlen Blut! u. s. f.

Es ist David, der um die Gefallenen klagt, und besonders um den herzgeliebten, unvergesslichen Freund. In dem innigen Ausdrucke spricht die innigste Treue; aber nicht die widerliche, verzweifelnde schwacher Seelen, sondern die edle, anziehende, zur Theilnahme unwillkührlich reizende eines tief empfindenden, aber frommen Gemüthes, in dem der Friede Gottes wohnt.

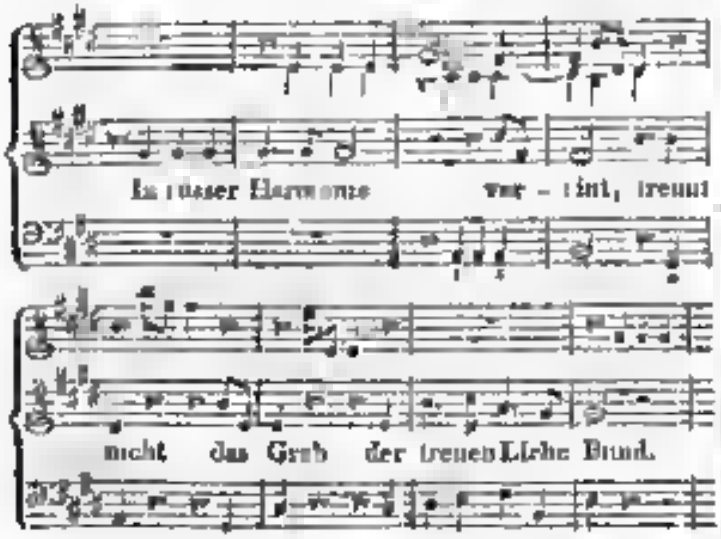
2) Das Arioso (ebenfalls Davids Worte):

In unsrer Harmonie vereint,
Trennt nicht das Grab der treuen Liebe Bund.
u. s. f.

nebst dem wechselsweise einfallenden Chore:

O banger Tag! Wie fiel den Helden Schaar!
u. s. f.

in eben dem Character, wie das vorige; nur, weil der erste Angriff des Schmerzens vorüber ist, noch sanfter, zarter, rührender. Das fühlt man aufs lebendigste gleich bey dem Anfange:

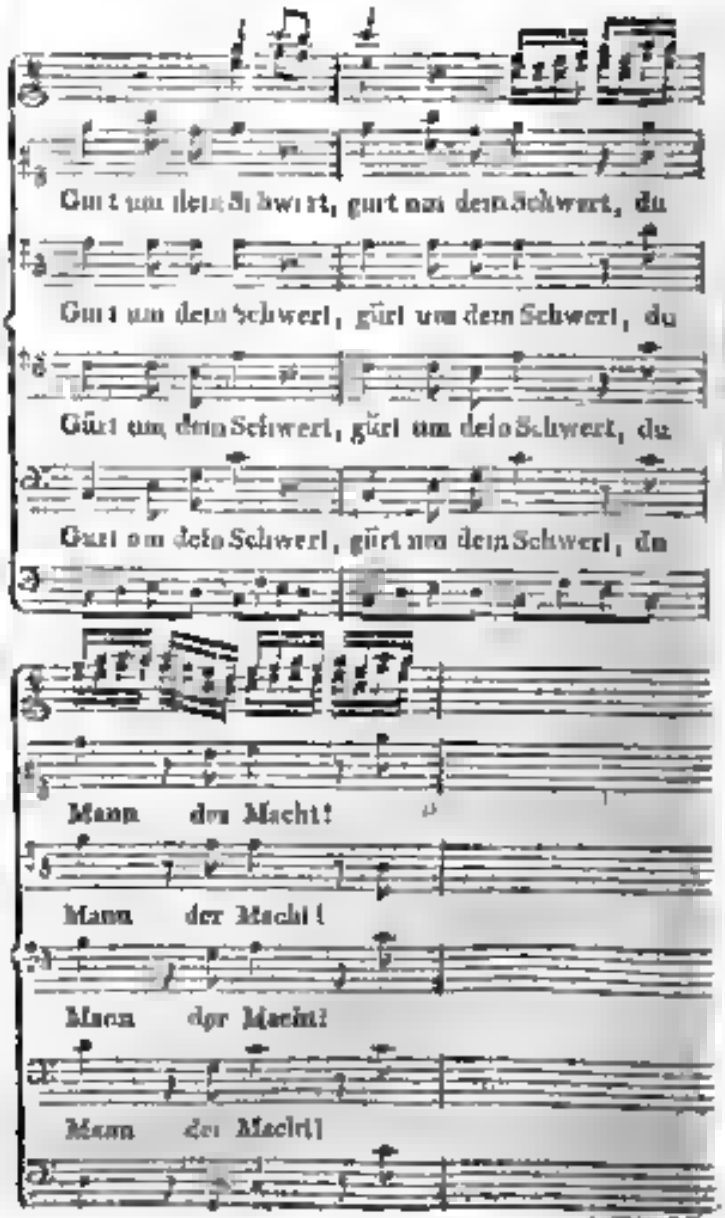


Das Schlusschor — ich versuche nicht, die Empfindung zu beschreiben, in die er mich versetzt hat, und die ich nicht anders als Entzückung zu nennen weiss. Reichthum und Fülle, Glanz und Hoheit, Wahrheit und Tiefe, technische Vollkommenheit — Alles in überschwenglichem Maasse!

David ist in seinen Schmerz versunken. Nicht um die Aussendinge sich kümmernd, denkt er blos des theuren entschlafenen Freundes. Das Volk aber jauchzt ihm zu, die Krone anzunehmen, und dringt in ihn, sich an die Spitze zu stellen und die andringenden, drohenden Feinde anzugreifen.

Gürt' um dein Schwert, du Mann der Macht!
Zeuch aus zum Streit, o Held!
Greif an den Feind, greif an!
Triumph erwartet dich,
Retter du Ehre deines Volks,
Erhebe dich, o Held!
Auf deinen Ruhm gerückt
Dein starker Arm, du Schreckbarer,
Macht stolzer Feinde Muth verzagt;
Da Volk auf Volk zu deiner Huld
Sich drängt, beglückt und dein zu seyn!

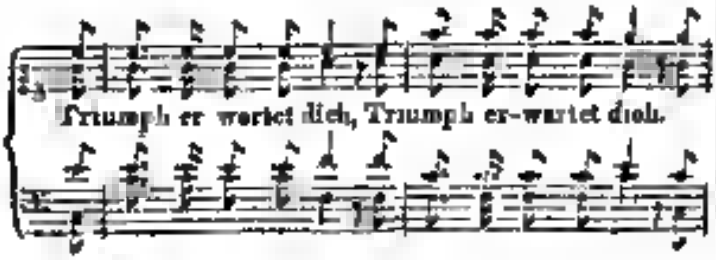
Der Ausdruck des ersten Gedankens hebt an so:



In der Begleitung herrschen Leben und Bewegung. Sehr natürlich; denn ein solcher Zuruf einer geossen, sich drängenden, von heissem Verlangen getriebenen Volksmenge läst sich nicht anders denken.

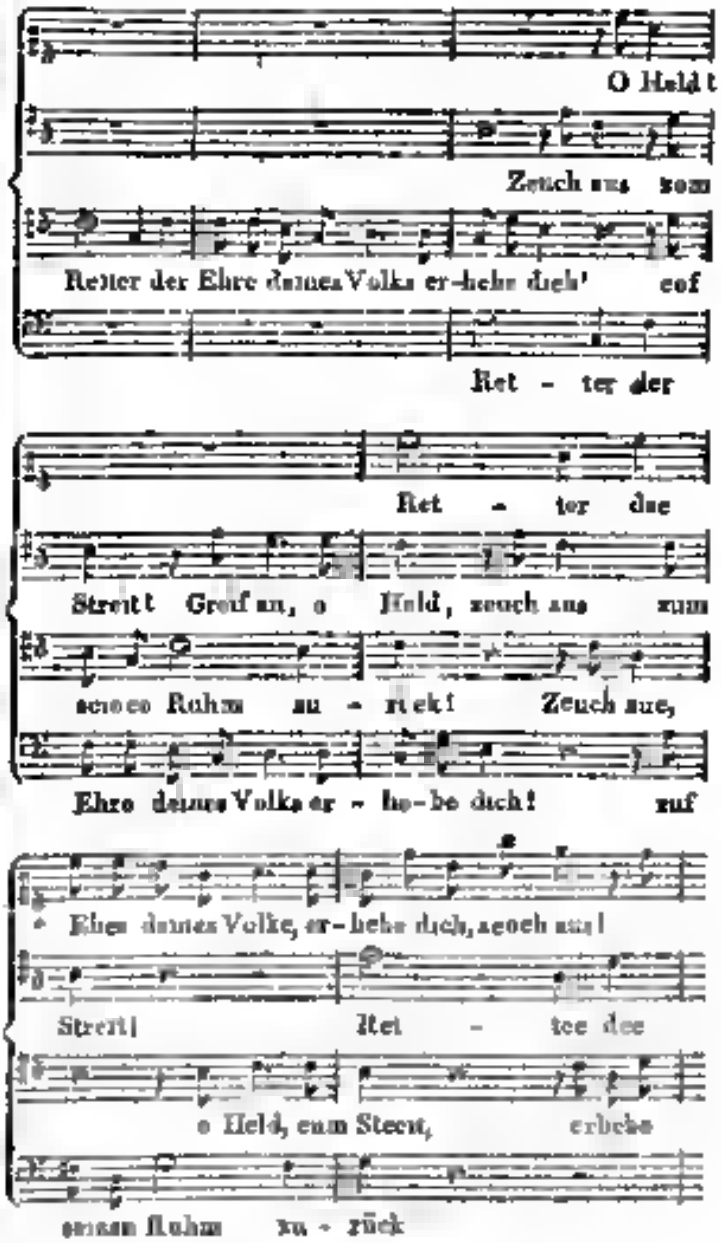
Dass es aber kein wilder Tumult ist, wenn dieselbe ausbricht, sondern ein überdachtes, sehr wichtiges und ernstes, obwohl eben so angelegentliches Verlangen, was sie in Bewegung setzt, das fühlen wir in der gehaltenen, abgetzenden Bewegung der Singstimmen und in dem unerwarteten Eintreten des weichen Dreyklanges von D im Anfange des dritten Taktes. Dieser Dreyklang ist hier sehr glücklich angebracht. Denn er trägt ausserordentlich viel dazu bey, den ganzen Ausdruck in denjenigen Ton zu stimmen, welches der gedachten herrschenden Empfindung, die darzustellen ist, eigenthümlich angehört. Denn er hat, in dieser Verbindung etwas ungemein Ernstes und Ruhiges; und ich getraue mir zu behaupten, dass darin die Unterwürfigkeit und Demuth sich ausspreche, womit die anhängende Volksmenge vor dem gefeierten Helden, in der Anrede an ihn, sich beugt. Hat Händel sich dieses bey dieser Stelle gedacht, so hätte er den Ausdruck nicht glücklicher wählen können; denn auch stärker hätte derselbe nicht seyn dürfen, indem dieß zu dem Aufschwunge, den die Gemüther genommen hatten, nicht gestimmt haben würde. Hat er es sich nicht gedacht, so hat er es ohne Wahl aufs glücklichste getroffen.

Die Worte Triumph erwartet dich! werden in dem sichern Vorgefühle des Sieges wahrhaft triumphirend vorgetragen.



Die glänzende Begleitung macht den Ausdruck höchst majestätisch.

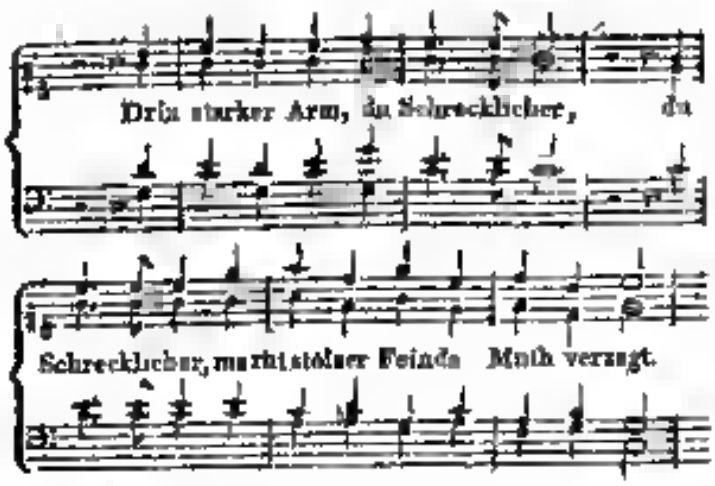
Da indessen David auf diesen Zuruf noch nicht zu achten scheint, so wird die bewegte Menge, besorglicher zwar, ihren heissen Wunsch nicht erfüllt zu sehen, aber auch eben darum unruhiger und dringlicher. Die Eifrigsten drängen einzeln nach einander sich hervor, dem Helden ihr Verlangen auszudrücken, und abwechselnd fällt der grosse Haufe zustimmend mit ein; doch Alles in einem noch mehr, als vorher, gemässigten und ehrerbietigen Tone



Bey den Worten

Dein starker Arm, du Schrecklicher,
Macht seines Feinde Muth verzagt,

verkündet sich das Gefühl der Hoheit eines solchen Helden, verbunden mit dem Gefühle der stolzen Sicherheit, in der gewissen Erwartung des Sieges unter seiner Anführung



Mit den Worten:

> Da Volk auf Volk zu deiner Huld sich drängt,
> Begeistert und dein zu seyn;

tritt ein Tongemälde ein, wodurch zweyerley zugleich dargestellt wird. Zuvörderst das Wogen und Treiben der Menge, wo Volk auf Volk sich drängt, und sodann die lebendige und erhebende Freude, von welcher die Redenden sich ergriffen fühlen, und zwar theils eben darum, weil sie sehen, dass alles Volk zu dem verehrten Helden sich drängt und so seine Macht verstärkt, theils darum, weil sie nun ihren heissen Wunsch, dass er sich an ihre Spitze stelle, gewiss zu seyn glauben.

Dass nun diese Freude in dem Ausdrucke hervortreten müsse, erhellet von selbst. Es würde völlig unnatürlich seyn, wenn es nicht geschähe. Sie ist hier die herrschende Empfindung, und muss also in dem Ausdrucke hervorstechen. Gefragt aber könnte vielleicht werden, ob auch das mit Wahrheit und Natur bestehen könne, dass das Wogen und Treiben der ihren drängenden Volkshaufen gemalt wird? Ganz vollkommen! bekannte ich. Denn, wenn der Gegenstand, von welchem geredet wird, die Ursache der herrschenden Empfindung ist, also das Gefühlvermögen vorzugsweise beschäftigt, oder wenn es der Hauptzweck des Redenden ist, die Vorstellung von ihm sich selber oder Andern klar und lebhaft zu machen, so kann es in der Declamation des Redners, und folglich auch in einem Werke der Tonkunst, der Natur vollkommen gemäss seyn, wenn ein solcher Gegenstand gemalt, durch Nachahmung der Art seiner Erscheinung anschaulich gemacht wird. (Vergl. meine Rhetorik, 2te Ausgabe § 142) Diese Bedingungen aber treten hier beyde zugleich ein. Das Heraudrängen der Volkshaufen ist wenigstens die Mitursache von der Freude der Redenden, als der Hauptempfindung, die sie jetzt haben, und es ist in diesem Augenblicke ihr Hauptzweck, dieses Herandrangen dem David anschaulich zu machen, um seiner desto gewisser zu seyn. Nur darum auch, weil Wahrheit und Natur in dem Ausdrucke herrschen, fühlt man sich so unwiderstehlich hingerissen. Denn Unnatur könnte dies schlechterdings nicht bewirken.

Die Mittel, wodurch der Künstler das Gemälde ausgeführt hat, kann ich hier, wegen Enge des Raumes, nicht klar machen. Auch strahlt dasselbe in einer Herrlichkeit, die sich aus Bruchstücken nicht absondern lässt. Man muss es in seiner Ganzheit empfinden. Das Aufjauchzen der Freude wird dadurch erhöhet, dass mit den Worten da Volk auf Volk etc. plötzlich Allegro in Dreyvierteltakt eintritt.

M.

Nachrichten.

Wien. *Uebersicht des Monats Juny.* *Hofoper.* Herr Bergmann, aus Dresden, giebt auf dieser Bühne Gastrollen. Als Joseph hat er einstimmigen, in der *Zauberflöte* gerührten Beyfall erhalten. Sein mimisches Kunsttalent scheint noch sehr wenig ausgebildet zu seyn. Als Novität sahen wir eine Posse: *Die Zwillingsbrüder*, mit Musik von Hrn. Schubart, der uns bereits als angenehmer Liedercomponist bekannt ist. In diesem seinem ersten dramatischen Versuche scheint er Beethoven nachahmen zu wollen, und Jenens warnendes Beyspiel nicht zu beherzigen. Vom wahren Gesang ist wenig aufzufinden, wogegen ein verworrenes, überladenes Instrumentspiel, ein ängstliches Haschen nach Originalität, durch manche verführende Modulation kaum einige Ruhe gestatten lässt. Nur der Introductions-Chor, ein Quartett und eine Bass-Arie gehen klar und verständlich hervor, und eben diese Sätze berechtigen auch zu schönen Erwartungen, wenn sich erst das bey Erstlingen nie fehlende Beklemmendheit verloren haben, und der talentvolle junge Mann die Selbstständ-

digkeit erringen wird, seine eigene, von der Natur ihm so richtig vorgezeichnete Bahn mit Ernst und Fleiss zu verfolgen. Wie Hr. Vogel, der im Cothurn unerreichbare Mime, zur Darstellung dieser Doppelcharaktere sich herabzulassen konnte, bleibt für den Profanen ein nicht zu lösendes Räthsel. Dass Herr Schubert viele, und für ihn auch sehr thätige Freunde besitze, zeigte die erste Vorstellung; doch diese vergassen wohl, dass zwischen fiasco und furore machen, wie sich der Italiener ausdrückt, noch ein gewaltiges Unterschied, für den Anfänger freundliche Ermunterung der schönste, wohlthätigste Lohn, und hier wie überall der Mittelweg wohl immer der beste sey. —

Theater an der Wien Die neue Oper *Die Bacchanten*, von Generali erhielt nur zwey Abende. Auch sie lieferte Belege von Rossini's Plünderungswuth, doch ist manches recht gut, und, die gewissen ausgeleyerten Gemeinplätze, die nun in Italien einmal das Bürgerrecht erhalten haben, abgerechnet, mitunter neu und ansprechend; besonders fliessig sind die Recitative gearbeitet, auch finden sich einige effectvolle Chöre und geschmackvolle Instrumentalpartieen. Hr. Wurzelbaum gefiel, und musste seine Cavatine wiederholen; weniger sprach diesmahl seine Gattin an, die etwas heiser und erschöpft schien. Dieses Ehepaar beschloss seine Gastspiele mit der *Adelaide* bey einem fast ganz leeren Hause.

Im musikalischen Quodlibet: *Der Kapellmeister von Venedig* trat Hr. Obermeyer aus Frankfurt auf; wir hörten zwar keinen Sänger, sahen aber einen humoristischen Komiker. Unter den Mitspielenden verdiente Dem. Friedlowsky Auszeichnung. In der *diebischen Elster* gab Hr. Rikel den Fernando beyfällig. Hr. Jäger, der bey seinem Auftritt in Grätz beynahe vergöttert ward, erschien wieder als Giannetto, und seine herrliche Stimme erregte neuerdings den höchsten Enthusiasmus. —

Kirchenmusik Unlängst wurde in der Pfarre auf der Laimgrube eine neue Missa von Hrn. Leidesdorf gegeben, Ref. konnte leider nicht gegenwärtig seyn, was er um so mehr bedauerte, als er nach des Cantate: *Die heilige Cäcilia*, von diesem fleissigen Tonsetzer, sich auch diesmal einen schönen Kunstgenuss versprach, welche Erwartung, nach der Versicherung anwesender Sachverständiger, auch im vollsten Masse erfüllt wurde. — Am 16ten — dem Jahrestage der Rückkunft des Kaisers — war im Invalidenhause die alljährige Jubelfeyer, wobey Hr. Kapellmeister von Seyfried immer den musikalischen Theil besorgt. Die kirchliche Function begann, wie gewöhnlich, mit dem herrlichen, wahrhaft majestätischen *Te Deum* von diesem Componisten, ein Werk, welches Schreiber dieses bereits schon öfters gehört hat, von dessen erhabener Grösse er aber stets neuerdings ergriffen und zur innigsten Andacht hingerissen wird. Würdiger kann Gottes Allmacht nimmer besungen und gepriesen werden. An dieses reihte sich eine neue Messe in C, in welcher das streng geführte *Kyrie* in der moll Tonart steht, und die canonisch verstrickten, unermüdet sich nachahmenden Singstimmen, wenn ich nicht irre, blos vom Violinquartett begleitet werden. Ueberraschend contrastirt damit die volle, glänzende Instrumenten-Pracht im jubilirenden *Gloria*, — B dur — worin das nach jedem Versatel in pleno Choro immer wiederkehrende *Gloria in excelsis* von mächtiger Wirkung ist, welche die feurige Schlussfuge auf den höchsten Punkt steigert. In stiller Anbetung bewegt sich das feyerliche *Credo* — G dur — indem die Chöre den Anfang eines jeden Glaubensartikels immer alla capella vortragen, und von den Bläsern in einer sanften Figuration respondirt werden. Erst beym *et resurrexit* verändert sich Taktart und Zeitmass, und der Gesang schwebt sich himmelan, und die Töne schwellen und jauchzen triumphirend, und verkünden den Sieg des Versöhnungswerkes und der glorreichen Auferstehung. Ein Vorgefühl der ewigen Wonne herrscht in dem heilig ruhenden, äusserst zarten: *et vitam venturi*, nach welchem der Alt, im Choralstyl das Fugenmotiv hegmund, das bekräftigende *Amen* spricht, worin das Orchester ein *Contrathema* ausführt, und allmählig alle Stimmen sich zum Lobe des Herrn vereinen.

Unter den folgenden Sätzen ist besonders das liebliche *Benedictus* — B dur — und das demuthig fromme *Dona* — G dur — des höchsten Auszeichnung würdig. Eben so gehaltvoll war das *Graduale*, ein Sopran-Solo — in Es — mit eingewebten fugirten Chören, und das *Offertorium*, ein vierstimmiger Hymnus — in C — gleichfalls mit abwechselnden Chorbegleitung. — Wie vortrefflich das Ganze unter der

Meisters Leitung von einem so zahlreichen Kunstleeverein gegeben wurde, lässt sich mit Worten nicht beschreiben, man musste selbst hören, und geniessen. —

Berlin. Uebersicht des July. Am 1sten gab Hr. F. von Rosenstern im Behrendschen Saale ein Concert, und trug darin das Concert von Hummel aus C dur auf dem Fortepiano nicht ohne Beyfall vor. — Am 15ten gab Hr. J. D Buschmann auf dem von ihm erfundenen Instrument Terpodion (Labesang) Concert. Der Ton dieses neuen musikalischen Tasteninstruments wird durch Reibung und Vibrationen von Holzstäben hervorgebracht. Bey dem Umfang von 5½ Octaven ist die Fülle, Stärke und Weichheit der Töne vorzüglich, und besonders geeignet für Chocäle, Adagios und andere langsame Tonstücke, doch sind auch Figuren in schnellerer Bewegung auf dem leicht spielbaren Instrumente wohl auszuführen. Man hörte auf demselben ein Adagio und Variationen von Mozart, eine Polonaise und einen Choral, auch begleitete es die von Hrn. Gern gesungene Arie: *In diesen heil'gen Hallen etc.*

Hr. Carl Uncelmann, vom grossherzoglichen Hoftheater zu Weimar, hat mehrere Gastrollen mit Beyfall gegeben. In Singspielen trat er auf am 2ten als Pedrillo in Mozart's *Belmonte und Constanze*, am 7ten als Papageno in Mozart's *Zauberflöte* und am 12ten als Thomas in Solié's *Geheimniss*. Als Sänger ist er unbedeutend, er gefiel aber wegen seiner Theaterroutine und als Papageno wegen seines portativen Glockenspiels, das er selbst mit grosser Präcision spielte.

Hr. Fürst, vom königl. Hoftheater zu Hannover, gab in der eben erwähnten Vorstellung der *Zauberflöte*, einer der best vorgetragenen Opern dieses Monats unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Musikdirector Seidel, den Sarastro, und seine Partie im Finale des ersten Acts: *Sieh auf, erheitre dich u Liebe etc.*; die Arien: *O Isis und Osiris etc.* und: *In diesen heil'gen Hallen etc.* erfreueten sich lauten Beyfalls, der auch Hrn. Stumer nach der Arie: *Dies Bildniss ist bezaubernd schön etc.*, und der Mad. Schulz nach ihrer Arie: *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen etc.* zu Theil ward. Am 15ten trug Hr. Fürst die Arien von L. Maurer: *Bist du ewig nur entschwunden*, und: *Ach Laura, nur dich kann ich lieben*, so wie die Scene und Arie aus der ersten Abtheilung der Oper *das unterbrochene Opferfest*, von Winter, im Costum vor. Seine letzte Gastrolle am 21sten war Jacob in Mehul's *Joseph in Egypten*. Sein Organ ist gut, und hat besonders in den Contratönen viele Fülle und Kraft, weniger in den Mitteltönen und in der Höhe, nur sein Spiel und der Vortrag seines Gesanges lassen mehrere Wünsche übrig. Gleichzeitig trug Hr. Hillebrand, vormals Bassänger beym Hoftheater zu Wien, mehrere Arien vor: am 8ten den Monolog und die Arie des Malfern aus der ersten Abtheilung von Winters *unterbrochenem Opferfest*, und die Arie des Grossseneschalls aus Boyeldieu's Oper *Johann von Paris*, und am 11ten: die Arie von Maurer: *Ach Laura wenn schlägt die Stunde*, die Arie aus der *Zauberflöte*: *In diesen heilgen Hallen*, und die Scene und Arie des Herzogs Ubaldo aus Paer's *Camilla*. Er hat schöne und kräftige Mitteltöne, eine reine und volle Tiefe, angenehme Höhe, ein treffliches Aeussere und einen guten Vortrag, was ihm noch abgeht, ist — Präcision. Der Gesang dieser beyden Bassänger erregte einen lebhaften Streit der Parteyen, der selbst in den öffentlichen Blättern sich kund gab, welcher ist der bessere, um die sichtbare Lücke eines Bassisten auf der Bühne zu füllen? darüber stritten sich die Freunde der Fremden, und keiner bemerkte, dass nur Hr. Fürst in 2 Rollen aufgetreten war, Herr Hillebrand nur einige Arien vorgetragen hatte, und dass es sich hier um einen Sänger im Theater und nicht im Concert handelte. Zwischen den Arien des Hrn. Hillebrand am 8ten wurden Mehul's *Schatzgräber* gegeben, in den Dem. Louise Dietrich, Schwestertochter der verstorbenen Schick, deren Mutter auch vor 18 Jahren als Dem. Hamel Mitglied der Bühne war, als Lucile ihre theatralische Laufbahn begann. Sie hat ein schönes Aeussere und eine schwache, aber herzliche Stimme. Möge sie unter guter Führung den Erwartungen entsprechen, die man sich von ihr macht.

Unter den Zwischenspielen verdient der grossherzogl. Weimarische Hofmusikus, Hr. C. Lebe, Auszeichnung, der am 5ten die von ihm gesetzten Allegro und Variationen auf der Flöte mit Beyfall vortrug.

Zur Berichtigung einer Stelle im letzten Berichte bemerke ich noch, dass der erste Kapellmeister und General-Musikdirector, Hr Spontini, der sich auch im Auslande des Titels eines General-Ober-Intendanten der Musik bedienen kann, den Vorsitz bey der seit einigen Jahren gestifteten General-Musikdirection der königl. Schauspiele führt, und dass die bisherige Geschäftsführung bei dem königlichen Theater durchaus beybehalten wird, nach der die Generalintendantur den Mitgliedern der Musikdirection, nemlich den beyden Kapellmeistern und den beyden Musikdirectoren, bey besonders zweifelhaften Fällen ein Gutachten abfordert, die entscheidende Bestimmung aber sich ganz allein vorbehält.

Starkhöfm. Im 1sten Stücke dieser Zeitung findet sich eine Nachricht von hier, welche einer Berichtigung bedarf. Es wird darin eines Concerts der Mad. Mariane de Gregori vom 11ten December mit einigen allgemeinen Bemerkungen erwähnt, die zum Theil sich nicht so verhalten und auch mit einiger Bitterkeit gegen die hiesige Kapelle ausgesprochen worden sind, und ein falsches Licht auf dieselbe werfen könnten, daher hält Unterzeichneter, der die Ehre hat, Mitglied dieser Kapelle zu seyn, es für seine Pflicht, diesen Verdacht zu entfernen. Referent sagt, dass es dem hiesigen Orchester an gutem Willen fehle, fremde Künstler zu unterstützen, aber mit Unrecht; denn an keinem andern Orte kann es fremden Künstlern so leicht gemacht seyn, sich das beste vorhandene Orchester zu verschaffen, als hier, da die Kapelle unter sich übereingekommen ist (sogar Geldstrafe dafür bestimmt, wenn jemand sich weigern sollte), gegen eine geringe Abgabe an die Wittwenkasse jedem Künstler beyzustehen, der vom Kapellmeister geprüft worden und nur einigermaassen tauglich befunden ist, ein öffentliches Concert geben zu können. Dass dieses der Wahrheit gemäss sey, werden alle reisende Künstler, die hier in den letzten 7 oder 8 Jahren gewesen sind, bezeugen können. Ohnedies kann Mad. Gregori sich keineswegs über Mangel an gutem Willen von Seiten der Kapelle beklagen, die nicht einmahl die Kapelle um Unterstützung angesprochen hat. Man half ihr dennoch, corrigirte sogar erst hier die durch fehlerhaften Orchesterpartieen, und sie wurde nichts weniger als schlecht begleitet, aber sie gestand ja selbst, dass sie nicht sehr musikalisch sey und vielleicht war es diese, was der Referent meinte, schob aber die Schuld aufs Orchester. Auch hatte Mad. Gregori nur wenig oder gar keine Stimme mehr und ich kann daher dem Ausspruche, dass sie alles Lob verdiene, durchaus nicht beypflichten.)

C. A. P. Braun.
Königl. Schwed. Kammermusikus.

Recension.

***Der hundertste Psalm** von **G. F. Händel**, im Klavierauszuge von **J. H. Clasing**.* Hamburg, bey Cranz. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Man kann den wahrhaft gebildeten Musikliebhabern unserer Tage, und besonders den, fast in allen namhaften deutschen Orten zusammentretenden Singvereinen, gar nichts Rühmlicheres nachsagen, als dass sie, nach und nach immer entschiedener und einmüthiger, die Singvereinen ihr meist eitles, glänzend aufflackerndes, aber auch zugleich verpuffendes Wesen ganz für sich treiben lassen, und an Werken, wie das hier genannte, Geist und Kräfte üben, ihren Geschmack veredeln und befestigen, ihre Herzen erheben und erfreuen. Den Verbreitern solcher Werke aber, seyen sie nun blos Herausgeber, oder, wie hier Hr Clasing, zugleich Bearbeiter, oder auch Verleger, muss man Dank dafür wissen; denn der baare Gewinn ist, wenigstens jetzt noch, nicht gross, und kann es nicht seyn.

Der hier angezeigte Psalm ist als ein köstliches Werk Händels bekannt und berühmt, seit der Feyer des Utrechter Friedens in London, an welcher er, mit dem grossen *Te Deum laudamus*, (das von Hrn. Cl. auf dieselbe Weise ausgezogen, in demselben Verlage erscheinen) gebrochen wurde — Man hat ihn, diesen Psalm, damals in London, mit dem *Te Deum* schön gestochen, hernach in die grosse Sammlung der Hauptwerke Händels aufgenommen, und vor etwa funfundzwanzig Jahren ist er von Hiller, mit deutschem Texte, nach Luthers Bibelübersetzung, in Deutschland bekannt gemacht worden. Hillers Unterlegung des deutschen Textes ist

hier ganz beybehalten; und sie ist auch in der That unverbesserlich.

Nicht eine eigentliche Recension des Werks — denn dieser heischt's nicht, und sie wäre auch hier unstatthaft — aber eine nähere, doch kurze Nachweisung seiner Theile für die, welche es noch nicht kennen, möge uns erlaubt seyn.

Es fängt mit einer nicht langen Einleitung des Chors an, die allerdings gut, doch nur in dem zu Händels Zeit gewöhnlichen Kirchenconcertenstyl geschrieben ist. Aber schon mit den Worten: Dienet dem Herrn, S. 4, tritt der colossale Meister in seiner Kraft und Eigenthümlichkeit hervor. Der Satz ist eine ganz freye, fünfstimmige Fuge — aller seiner Freyheit ungeachtet aber von bewundernswürdiger, höchstconsequenter Kunst, und aller dieser Kunst ungeachtet, fasslich bis zur Popularität und von gewaltigem Effect.

Es folgt ein Duett zwischen Alt und Bass, in der würdigen und damals üblichen, gebundenen Duetten-Schreibart. Es nimmt sich zwar auch am Klaviere gut aus, verliert aber doch, in Hinsicht der Begleitung, hier mehr, als sonst die meisten Solos Händels verlieren, und zwar darum, weil die im Original mit kluger Vorbedacht gewählten, verschiedenartigen obligaten Instrumente, die sich kunstreich durchkreuzen und umschlingen, hier zusammenfallen, sich nicht genug absetzen, und mehrere Stellen als blosse Wiederholungen klingen, die es eigentlich nicht sind.

Der Chor: Gehet zu seinen Thoren ein — ist eins der vollkräftigen, kunstreichen, ächtkirchlichen *Allabreves*, in welchen und ihrem Styl sich schon vor Händel die grossen Meister Deutschlands und Italiens gleichsam die Hände reichten. Der Satz ist, mit durchgehends obligater Begleitung, streng, gross und ziemlich lang ausgeführt.

Das Terzett, für Sopran, Alt und Bass: Denn der Herr ist freundlich — im gebundenen Styl sehr fleissig ausgearbeitet, ist ein wunderschönes Stück, das in gleichem Masse den Geist erhebt und bereichert, wie das Herz rührt und erquickt. Alles ist hier, wie der Text sagt, „freundlich“; ist sanft, leicht, lieblich bewegt, mild erheiternd; und doch dabey — welcher Reichthum, welche Tiefe der Kunst, ohne alles, was auffallen oder imponiren sollte! — Bey einer Aufführung dieses Psalms in Leipzig durch Hiller war sein Freund, der treffliche Naumann aus Dresden, gegenwärtig. Innig bewegt sagte dieser, nach Beendigung dieses Satzes, zu Hiller: Mein Gott, was sagen sie hierzu? Nichts, antwortete Hiller, als: Gehn hin und thun desgleichen! Ja, wer's könnte! meynte Naumann.

Nach diesem Satze (G moll) greift, in der angefangenen Dominante der Chöre (D dur), achtstimmig, blass in lang ausgehaltenen Akkorden zu der lebhaft bewegten, figurirten Begleitung, mit: Ehre sey Gott dem Vater — mit tiefste erschütternd in die Seele; ungefähr, wie dass Würdig ist das Lamm — beym Schlusse des Messias. Dieses, eben dieses hat kein Mensch zu verstanden und so im rechten Augenblick anzubringen gewusst, wie Händel! Freylich, wenn es dastehet, in seinen wenigen Akkorden, können wir's alle nachmachen; aber es ist und bleibt auch ein Nachgemachtes, und wird als solches sogleich empfunden! — Nach dreymaligem solchem gewaltigen Ausruf zur Ehre Gottes, ruht der Satz auf der Dominante, und ein sehr lebhaft (fünfstimmig) fugirter, und so glänzend gehaltener Satz, als man sich damals überhaupt für die Kirche erlaubte zu schreiben — macht den kräftigen, feurigen Schluss. —

Der Auszug ist sehr sorgfältig gemacht, die Einrichtung der Stimmen vollkommen zur Bequemlichkeit der Sänger, die Stich deutlich, gross und gut.

Möge das Werk auch in dieser Gestalt sich weit verbreiten, besonders in den deutschen Singvereinen heimisch werden, und mögen sie recht viele an ihm finden, was sie, wie oben gesagt, daran finden können!

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № V. 1820.

Anzeigen.

In unserm Verlage ist so eben erschienen ein sehr vollständiges alphabetisches

Register zu den ersten 20 Jahrgängen der allg. Musikalischen Zeitung
in Quart. Preis 2 Thlr.

Wir dürfen hoffen, dass dies Register, wodurch das ausserdem mühsame Nachschlagen der musikal. Zeitung und das Auffinden der so mannigfaltigen, in derselben abgehandelten Gegenstände erleichtert wird, den Lesern und namentlich den Besitzern dieser Zeitschrift, von welchen es so oft und vielfältig gewünscht worden ist, sehr willkommen seyn und dass keiner der letztern die Anschaffung desselben versäumen werde. Für die letztern bemerken wir indess, dass von diesem Register um eine mässige Anzahl Exemplare abgedruckt worden ist, welche daher bald vergriffen seyn möchte.

Breitkopf und Härtel.

Chanotsche Violinen, Bratschen, Violoncelle und Bogen.

Wir haben von Hrn. Chanot in Paris eine Sendung von Instrumenten seiner Erfindung und privilegirten Fabrik erhalten, welche wir zu den hier bemerkten Preisen verkaufen.

1 Violine	100	Thlr.	Sächsisch.
Futteral dazu	4	Thlr.	—
1 Bratsche	100	Thlr.	—
Futteral dazu	4	Thlr.	—
1 Violoncelle	160	Thlr.	—
Futteral dazu	12	Thlr.	—
1 Violin-Bogen	22	Thlr.	—
1 Bratschen-Bogen	22	Thlr.	—
1 Violoncell-Bogen	22	Thlr.	—

Die vorzügliche Güte dieser Instrumente ist durch das amtliche Zeugniss der Akademie der schönen Künste in Paris (die Herren Cherubini, Boieldieu, Catel, Lesueur und Berton) darüber, durch mehrere deutsche Zeitblätter und auch aus der musikalischen Zeitung bereits hinlänglich bekannt.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige, die Herausgabe der Partitur des Oratoriums

Das Weltgericht von Friedrich Schneider betr.

Sämmtlichen verehrungswürdigen Herren Subscribenten diene hiermit zur Nachricht, dass in Folge mancher Hindernisse, die Herausgabe erst zu Ende dieses Jahres erfolgen kann. Die Arbeit ist indess so weit vorgerückt, dass denen Interessenten, welche es wünschen, der erste Theil der Partitur zu Michaelis, gegen Einsendung des vollen Subscriptionspreises von 20 Thlr. abgeliefert werden kann, welchem dann die beiden übrigen Theile nebst Titel und Subscriptionsverzeichniss sobald als möglich nachfolgen werden. Auch will ich, wo man eine möglichst schnelle Aufführung meines Werks zu veranstalten gedächte, solche dadurch erleichtern, indem ich sämmtliche ausgeschriebene Stimmen gegen gewöhnliche Copialgebühren zugleich mit der gestochenen Partitur, wenn die Bestellungen deshalb zeitig genug an mich gelangen, abliefern kann. Der Subscriptionstermin auf die Partitur ist noch bis Ende October offen. Sammlern ist das 6te Exemplar zugestanden.

Leipzig, im August 1820.

Friedrich Schneider,
Musikdirector und Organist.

Empfehlung.

Ein vorzüglich guter Fagottist, noch nicht 30 Jahr alt, wünscht irgendwo eine Anstellung. Er ist Componist und kann nöthigenfalls auch bei andern Instrumenten gebraucht werden.

Einen gleichen Wunsch hat ein junger hoffnungsvoller Violinist. Auf frankirte Briefe wird gern die gewünschte Nachricht dieserhalb ertheilen.

Hildesheim.

G. F. Bischoff,
Musikdirector.

Digitized by Google

Subscriptions-Anzeige.

Der immer fühlbarer werdende Mangel an wohlgetroffenen Bildnissen der beyden letzten grossen Heroen unserer deutschen Tonkunst, Mozart und Haydn, deren Andenken gewiss jedem Freunde der Musik heilig seyn muss, veranlasst mich, zu einem Unternehmen die Hand zu bieten, wodurch ich den Wünschen aller Verehrer der grossen Männer zu begegnen hoffen darf. Ich besitze nämlich in dem Besitze einer vorzüglich gut getroffenen Büstenform beyder Meister, und bin entschlossen, darnach durch die Hand einer allgemein geschätzten Künstlerin, Herrn Hettler, die Büsten derselben in Gyps formen zu lassen. Da indess dieser Unternehmung mit sehr bedeutenden Unkosten verknüpft ist, so sehe ich mich genöthigt, den Weg der Subscription zu eröffnen, um, wenn ich auf diese Weise nur einen Theil der Auslagen gedeckt habe, das Werk zugleich und ohne allen Verzug ausführen zu können. Ich bestimme diesen gewiss sehr billigen Preis von 4 Thlr Cour für jede einzelne Büste, indem ich hierbey bemerke, dass natürlich auch Bestellungen auf die einzelnen Büsten angenommen werden. Wer 6 Abgüsse nimmt, erhält den 7ten frey. Die Subscription, wegen deren sich Liebhaber bey jeder soliden Buch- und Musikhandlung melden können, bleibt bis zum letzten Septbr. offen; nach diesem Termin steigt aber auch der sehr niedrige Subscriptionspreis auf 5 Thlr.

Ich werde bey allen von auswärts erhaltenen Bestellungen für sichere und gute Emballage sorgen und übernehme es hierbey selbst alle Gefahr des Zerbrechens oder Beschädigens durch die Verpackung. Um aber allen Weiterungen vorzubeugen, setze ich für Emballage, auf jede einzelne Büste, eine besondere nicht im Kaufpreis mit enthaltene, Entschädigung von 18 Gr. Cour. fest.

Ich darf hoffen, dass es solchen Unternehmen die gütige Unterstützung aller Freunde dieser beyden Meister der Tonkunst finden werde, und versprechе, dass alles geschehen soll um die möglichste Vollkommenheit zu erreichen.

Carl Gustav Forster,
Kunst- und Musikalienhändler zu Breslau.

Berichtigung des unter No. 18 eingerückten Aufsatzes

über den musikalischen Verein zu Nürnberg.

Der zarte Sinn, der dem musikalischen Publikum zu Nürnberg eigen ist, hat sich in dem, von dem daselbst bestehenden musikalischen Verein erst 3 Jahren gegebenen Academieen klar ausgesprochen. Unerwartet war der Zuströmen der Musikfreunde, die der grosse Saal, den der Verein zu seinen Vorträgen bestimmt hatte, oft nicht fassen konnte. Eine bedeutende Zahl der vorzüglichsten Dilettanten und Dilettantinnen bahnten sich den Weg der musikalischen Masse, und die Auswahl der Stücke entsprach ganz dem Geiste, wozu das Publicum vorgebildet war. Durch eingetretene unbillige Verhältnisse wurden in der Folge mehrere der vorzüglichsten Sängerinnen, welche grösstentheils ihre Bildung dem hiesigen Musikdirector Bleyer zu verdanken hatten, mit einem Male abgezogen. Die Wahl der Stücke musste nach den Kräften der übrigen minder geübten Sängerinnen abgewogen werden, wodurch denn allmählige Verminderung der Theilnahme des Publikums, das durch die Instrumentalstücke keinen Reiz für den Gesang fand, erfolgte, und so musste der Verein den Verfall seiner Anstalt herannahen sehen, die zu ihrer Entstehung zu immer höheren Erwartungen berechtigte. —

Der Verfasser des oben bemerkten Aufsatzes mag zum Theil die Schuld dem Musikdirector Bleyer beymessen, der unter einem grossen Theil der Dilettanten eine Spaltung verursacht und diese zur Zurücksetzung bewogen habe. — Da der Verfasser den Grund anführen, der zu dieser Spaltung Veranlassung gab, so darf nun zur Ehre des geachteten Musikdirectors nicht unbemerkt lassen, dass sich die Spaltung nur auf einige Dilettanten beschränkte, die um so warmen Eifer für die gute Sache, zu Solopartieen sich aufdrangen, mit ihren Aufforderungen aber aus dem gut erfahrn Grunde dass Keine unter das Geschlecht der Singvögel nicht gezählt werden können, zurück gewiesen wurden. Herr Musikdirector Bleyer, der bekanntlich seine musikalische Bildung in München erhielt, und dessen Talente die Anordnung und Leitung des Ganzen anvertraut war, hat sich durch seinen regen Eifer für die Kunst und durch seine Geschicklichkeit die Achtung des hiesigen Publikums in einem hohen Grade erworben. Seiner unermüdeten Thätigkeit haben wir so manchen schönen Genuss zu verdanken.

Das brave, stark besetzte Orchester hat übrigens unter der sorgfältigen Leitung seines Directors alles geleistet, was man nur erwarten konnte, und mit Vergnügen werden alle wahren Musikfreunde noch oft an diese angenehmen Unterhaltungen zurück denken.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Ries, Ferd., zwey Symphonie arr. pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr 12 Gr
— Marche ou le d'un Rondeau p. le Pforte. Op. 78 No. 2 . . . . . 9 Gr
Stamp, H. C., Erste Lectionen für das Pianoforte. . . 1 Thlr
Kiemerr, Variations pour le Pianoforte. No. 1 bis 6 . . . . . à 4, 5 und 6 Gr
Schulz, A. W., neueste Berliner Ballfolge für das Pforte. 1r Heft . . . . . 8 Gr.
Feder, A., Variations p. le Pforte sur un air connu. . 8 Gr.
Fritsch, E., Variationen über Wie heissen nur treue Dirnen f. Pforte . . . . . 8 Gr.
— Var über den Dessauer Marsch f. Pforte. . . 4 Gr
Gatlieck, zwey Potpourri über den Air de Tancred, Jean de Paris et Famille reunie p. le Pforte. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. **№. 34.** 1820.

Recension.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composé et dedié à Monsr. Philippe d'Orville par F. E. Fesca. Oeuv. 12. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Die Anforderungen, welche ein geläuterter Geschmack, so wie die besonnene Kritik, an ein vollkommnes Genüge leistendes *Quartett* zu nehmen berechtiget sind, beruhen grossentheils auf Originalität in der Erfindung, auf der zweckmässigsten Benutzung und effectreichsten Verwendung der darin wirkenden Instrumente, und vorzüglich auf einer geschickten, sämmtliche Kunstmittel in ihrer vollen Ausdehnung und Mannigfaltigkeit in Anspruch nehmenden Ausarbeitung und Verbindung aller Grundideen, aus welchen das Gebäude nach den Gesetzen der Kunst, der Ordnung und der Symmetrie, wohlgefällig dem Schönheitssinne entstehen soll. Diese Gattung von Tonstücken ist bey weitem mehr denn die übrigen reines Verstandeswerk; hier ist es nicht auf einen imposanten Erfolg abgesehen, hier muss die Tonsetzerin Mode schweigen, je verstummen; mit vollem Rechte kann man verlangen, dass die kleine Schaar der Auserwählten, welche Theilnehmer eines solchen Geniessen zu werden sich nahen, auch die Empfänglichkeit dafür mitbringen, nicht nach schaler Sinnenlust greifen, vielmehr, gewohnt an das wahrhaft Gute, unwillig lächelte, oberflächlich behandelte Waare verschmähen werden; mit einem Worte, welche hören, dabey aber auch denken wollen und können. Welch einen ungezwungenen Spielraum hat hier nicht die Phantasie? mit welch üppiger Verschwendung darf sie schalten und walten, in der heiligen Begeisterung sich über das Irrdische emporschwingen, und, so wie der Geist von Innen herauspricht, schwelgen im unermesslichen Tonmeere! — Dies die bedeutsamen Prärogative des Kammercomponisten, und hieraus die gewaltige Kluft zwischen ihm und jenem, der für die Bühne, für ein, aus differirenden Bestandtheilen complettes, grosses Orchester arbeitet. Wenn dieser hundert Nebenumstände der Zeit, der Individuen, des Ortes, der Situationen, der Leidenschaften u. s. f. beachten muss, eben hiedurch in seinem Ideenflug beschränkt wird, noch obendrein recht klug handelt, wenn er gleich dem Theatermahler al fresco aufträgt, die Charybdis der Minuturstriche weislich vermeidet, vielmehr nur in grossen, verständlichen Massen sich ausspricht, so kann im Gegensatze ersterer ins kleinste Detail eingehen, mit den feinsten, subtilsten Nuancen zeichnen, den Faden so lange fortspinnen, als ihn sein Genius nicht verlässt, sorglos folgen dessen freundlichen Eingebungen, und sich die Gebilde seiner Schöpfung und ihre Charaktere selbst idealisiren; er wird dennoch verstanden und begriffen werden; in dem beschränkten Raum, auf den er zählt, geht kein noch so zarter Ausdruck verlohren, und die vier Künstler, welche er zu seiner Kunstausstellung in Anspruch nimmt, und von denen er auch, dies wirklich zu seyn, verlangen kann, werden sich unendlich leichter zu einem vollkommen abgerundeten Ganzen vereinen, als im vorerwähnten Falle jenes numerose Heer, welches, obschon von Einem Führer befehliget, dennoch auf einem so extendirten Schlachtfeld operiren muss, dass man sich nie von der Gesammtkraft und den sogenannten Haupt-Coups den günstigen Erfolg versprechen kann. —

Herrliche Muster besitzen wir Deutsche auch nicht minder in dieser Gattung, die so recht eigentlich für einen auserwählten geselligen Zirkel

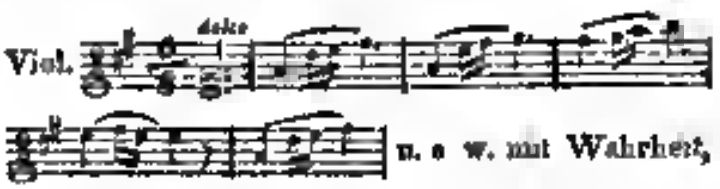
bestimmt ist. Vater Haydn ging voran; er erschuf gleichsam die jetzt noch bestehende Form; Mozart, ein Heros in Allem, was auf seinen Zauberruf entstand, ist, man möchte behaupten, wohl hier am grössten; mit Riesenschritten wandeln und verfolgen diese Pfade Beethoven, Spohr, Romberg, Onslow und viele andere Meister, im strengsten Sinne des Worts; eben so hat auch unser Tonsetzer bereits Treffliches geliefert, und wenn diese vor uns liegende *Quartett* im Allgemeinen vielleicht weniger Freunde gewinnen, die Theilnahme im geringeren Maasse anregen sollte, als jene früher erschienenen, mit einstimmigem Beyfall aufgenommenen, nach Verdienst gewürdigten, so dürfte die Ursache doch wohl nur in dem düstern Colorit zu suchen seyn, in welches das Ganze so zu sagen verschleyert ist, und beynahe gar zu wenig heitere Momente entfaltet. Eine nähere Beleuchtung soll diesen Ausspruch rechtfertigen. —

No. 1. *Allegro moderato*, $\frac{4}{4}$ D minor, ist auf folgendes Thema gebaut:

worunter die andern Stimmen in der Gegenbewegung, die Harmonie durchbrechend, wie gehüllt in ein mystisches Dunkel, recht unheimlich umherwogen, sodann in der Dominante einen Absehnitt bilden, von wo an durch eine sechszehntheilige Triolenfigur:

alternirend zwischen Bass und Oberstimme, und einer andern, sich nachahmenden:

in dem Ganze erst gewissermaassen ein regsames Leben kömmt, ohne — um hier ein homogenes Gleichniss anzuwenden — deswegen aus der Rolle zu fallen, denn das Tonstück verfolgt dennoch in seinen Grundzügen sowohl, als es der ausstaffirenden Zuthat das ursprünglich vorgesetzte Ziel, und mahlt ein von heftigen, fremdartigen Leidenschaften, aufgeregtes Gemüth, welches, uneins mit sich selbst, gegen diese mit aller Gewalt ankämpft, um zuletzt dennoch dem unverschuldeten Schicksale seufzend zu unterliegen. Was die Kunstausarbeitung dieses Satzes betrift, so verbürgt besonders die Durchführung des, mit harmonischen Combinationen und Wendungen fast zu liberal bereicherten, zweyten Theiles viele contrapunktische Gewandtheit, und ungemeine Kenntniss der Instrumente, was auch jene um so weniger befremden wird, denen Hr. Feeca als einer unserer ausgezeichnetsten Violin-Virtuosen bekannt und werth geworden ist. In dieser Hinsicht will daher auch diese Composition von allen vier tuchtig beschäftigten Spielern recht wohl eingeübt und zusammenstudirt seyn, wenn sie dem Horer so klar eingehen soll, als es der Verfasser zu wunschen und zu verlangen berechtigt ist. — In No. 2. *Larghetto* D $\frac{3}{4}$ wird gleichsam der Antipode seines Vorgängers aufgestellt, die Sturme des Lebens schweigen, die gefolterte Seele hat ausgerungen, uberwunden der Erdenleiden Drangsale; hier weht ein sehnsuchtsvolles Schmachten, Ergebung und stille Heiterkeit, ein Hinstreben nach Ruhe und Frieden; — so spricht gleich das einleitende Thema:

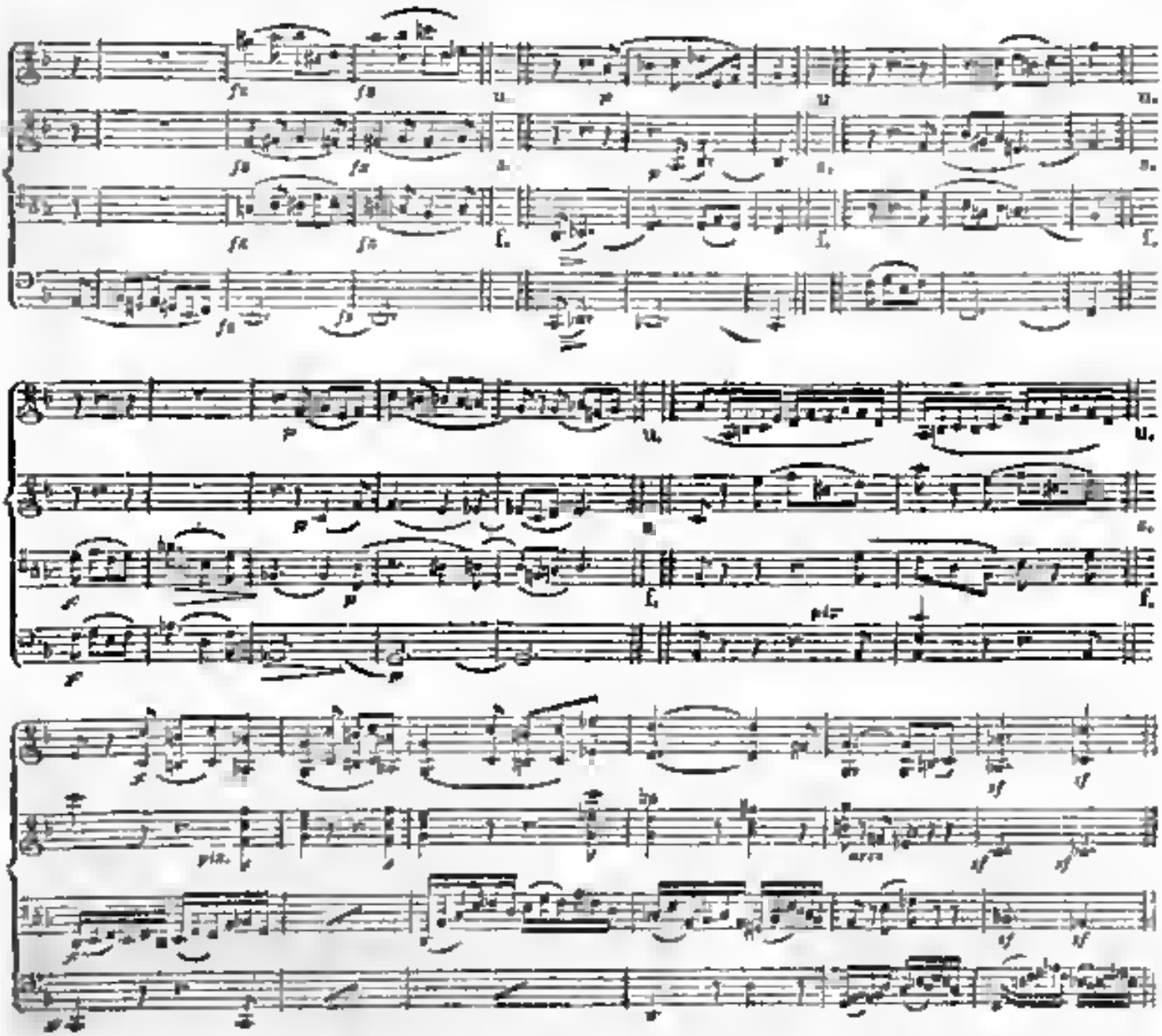


u. s. w. mit Wahrheit,

Natur, Gefuhl und Ausdruck, den Weg zum Herzen sich bahnend, und dieser Farbenton ist, in innigen Einklang mit den genannten Nebenideen, das ganze Stuck hindurch unverruckt festgehalten. — No. 3. Der *Menuetto*, D moll, hat wieder einen leidenschaftlicheren Anstrich, und wird nur einigermaassen gemildert durch das sanft dahingleitende *Trio* in B dur, das meist in ganztheiligen Noten fortschreitet, und vorzuglich wegen der häufig angebrachten enharmonischen Tonverwechslungen durchaus rein vorzutragen, und eben deshalb nicht gar so leicht auszufuhren ist. — Das *Finale*, No. 4. D moll $\frac{6}{8}$, ist gleichfalls zweytheilig gearbeitet, und auf folgendes Motiv gegründet:

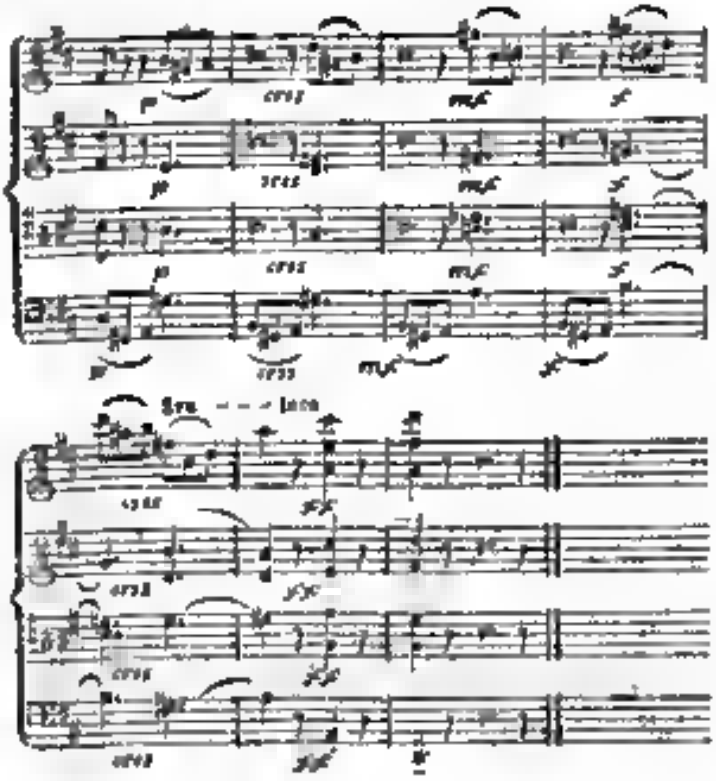
Viol.

Mit diesen wenigen Noten reicht der verständige Componist vollkommen aus, indem er sie mit der grössten Mannigfaltigkeit in den verschiedensten Gestalten und Formen bald ganz, bald theilweise immer wieder bringt. Zum Beweise, und unterrichtendem Vergnügen nur einige erklärende Beyspiele davon.



Man sieht, mit welcher Sachkenntniss, wie fleissig und geschmackvoll unser Autor sein Thema zu benutzen versteht, und wird versucht, diesen Satz nebst dem sentimentalen *Larghetto* den übrigen bey weitem vorzuziehen. Noch wird die gemüthliche Stimmung dadurch vermehrt, dass in der Hälfte des 2ten Theiles die harte Tonart mit jenem durch Abwechselung stets vorbereitenden Reize eintritt, und so wäre denn auch auf Regen Sonnenschein, einem trüben, wolkenschwangern Nebelmorgen ein sanfter Sternenhimmel gefolgt, abermals hätte sich die

Sprüchlein: Ende gut, alles gut! erprobt befunden, und somit haben auch wir uns einer sehr angenehmen Pflicht entledigt, und können für diesmal von unserm verehrten Leserm wohl nicht kundiger Abschied nehmen, als in jener Chiffre-Sprache, womit der Verfasser sein Werk beschließt:



Nachrichten.

Cassel. Unsere Oper hat seit Ostern vorigen Jahres durch die Eintritte mehrerer neuer Mitglieder sehr gewonnen. Willkommen waren jedem Kunstfreunde Herr Berthold, Dem. Reuter und Herr Gröner. Herr Berthold, schon einige Jahre früher die Zierde unserer Bühne, trat an die Stelle des Herrn Meyer, Dem. Reuter an die der Mad. Kubler, und Herr Groesser an die Stelle des Hrn. Schmals. Alle Hauptfächer, das komische ausgenommen, waren gut besetzt. Erst im Spätjahre wurde Hr. Wüstenberg als Komiker engagirt, nachdem dies Fach geraume Zeit offen gestanden hatte. Das Publikum war auch für die Oper zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Mehrere Opern z. B. *Figaro*, *Don Juan*, wurden auch vorzüglich gegeben. Zu klein war aber leider das Repertoire der gangbaren Opern, und unter diesen wenigen stand *Tancred* als die Lieblingsoper auch unseres Publikums obenan. Stücke aus dieser Oper hört man hier allenthalben und zum Ueberdrusse. Selbst in einfachen Gesängen hört man Rossinische Schnörkeleyen, welches man italienische Schule nennt. Diese Art zu singen hat an einem hiesigen Singlehrer seit Kurzem einen grossen Protector gefunden. Neue Opern sahen wir fast gar nicht. Weigels *Corsar*, den Mad. Guhr zu ihrem Benefiz gab, soll schon vor mehreren Jahren, und zwar sehr gut, hier aufgeführt worden seyn. Die einzige neue Oper war also die *Rauberburg* von Kuhlau, bey deren Aufführung ich jedoch nicht zugegen war: ich beschränke mich deshalb hier darauf, den Bestand unseres Operpersonals seit Ostern v. J. mitzutheilen.

Unsere erste Sängerin ist Madame Guhr, eine brave Künstlerin, deren Stimme viel Umfang und Stärke hat. Ihre Höhe ist gut, die Tiefe minder schön. Schade, dass ihre Stimme, sobald sie dieselbe forcirt, schneidend wird. Hinsichtlich des sorgfältigen Studiums ihrer Partieen verdient sie vorzügliches Lob.

Zweyte Sängerin: Dem. Reuter. Von der Natur mit allen wünschenswerthen Anlagen ausgestattet, kam diese junge, vielseitig gebildete Künstlerin zu Ostern v. J. vom Nürnberger Theater zu dem hiesigen. Sie trat zuerst als Tancred, dann als Mirrha und zum drittenmale in einem Schauspiele auf. Als Mirrha wurde sie hervorgerufen und erntete den verdienten Beyfall. Ihre Stimme hat viel Rundung, ist sehr angenehm, sehr biegsam, und von bedeutendem Umfange. Mit unglaublicher Leichtigkeit überwindet sie die größten Schwierigkeiten. Hätte sie in ihrem Gesange etwas mehr Portamento, stünden die Mitteltöne ihrer Stimme (die Terz des eingestrichenen e bis zum zweygestrichenen es hat etwas Rauhes) an ihrer schönen Tiefe und Höhe mehr im Verhältnisse, so wäre sie eine der vorzuglichsten Sängerinnen Deutschlands. Mit ihrem wirklich seelenvollen Gesange verbindet sie ein eben so schönes Spiel. Jede ihrer Darstellungen, jeder Ausdruck ihrer Empfindungen ist wahr, nichts übertrieben, nichts verkünstelt; daher jeder Zuschauer, unwillkührlich mit fortgerissen, mitfühlt und empfindet das Höchste, wornach die Kunst streben soll, und [illegible]

der schönste Lohn für den Künstler. — Dass diese liebliche Erscheinung im Anfange ihres Hierseyns oft mit gewöhnlichen Theaterkabalen zu kämpfen hatte, lässt sich denken. Diesen wird sie nun auf immer entgehen, denn sie verlässt, um sich zu verheyrathen, ihre theatralische Laufbahn. Für die Bühne ein unersetzlicher Verlust, für die Dilettantenwelt vielleicht ein grosser Gewinn. Als Fanchon spielte sie zuletzt. Man hoffte, sie als Tancred, in der Oper gleichen Namens, noch einmal zu sehen; aber eine Unpäslichkeit (?) der Madame Gube vereitelte diesen Wunsch.

Dritte Sängerin: Madame Graesser. Ihr fehlen die meisten Eigenschaften, welche eine Sängerin und Schauspielerin unentbehrlich sind. Sie hat ein schwaches dünnes, Stimmchen, wenig musikalische Bildung und dramatisches Talent. Ihr Gesang, welchem Ausdruck fehlet, lässt nicht nur kalt, sondern es wird auch oft durch Mangel an reiner Intonation unangenehm. Man sagt, sie werde in Zukunft die Partien der Dem. Reuter übernehmen. In wiefern sich dies bestätigt, wird die Zukunft lehren.

Vierte Sängerin: Madame Vettweiss. Ist nicht ohne Talent, hat vielen guten Willen, ist aber leider in jeder Hinsicht noch sehr unreif. Sie hat die allgemeine Meinung so gegen sich, dass, so wie sie auftritt, das Missfallen des ganzen Auditoriums sich stark, und oft auf unrechtmässige Weise, äussert. —

Erster Tenor: Hr Lieber. Hat musikalische Kenntnisse und Bildung, doch fehlt ihm das Nothwendigste: Stimme. Nur wenig Töne über eine Octave hat er an Bruststimme; schon beym eingestrichenen d fangen die Fisteltöne an. Diesen Mangel sucht er durch freye Zusätze und Manieren aller Arten, welche oft sehr übertrieben und unnatürlich sind, zu ersetzen. Sehr wünschenswerth wäre es, dass er sich der Teiller enthielte; denn sein Teiller ist nicht die Bewegung zweyer Secunden, sondern die zitternde Bewegung eines Tones. Er ist seit einiger Zeit als Singlehrer bey einer hohen Familie engagirt. Ein Hr. Haaloch sollte daher seine Stelle bey der Oper ersetzen. Er mißfiel aber, und ist deshalb schon wieder verschwunden.

Zweyter Tenor: Herr Graesser. Ein junger Mann von einem Talente, das einer höhern Ausbildung werth ist, die ihm aber jetzt noch fehlet. Seine Stimme hat viel Klang und einen seltenen Umfang. Die Töne sind nur nicht gleichig unverhältnissmässig stark sind seine Mitteltöne (ungestrichenes G bis eingestrichenes e) gegen seine Tiefe und Höhe. Gewandtheit, reinere Intonation und Vortrag sind die Vorzüge, nach denen er noch zu streben hat. Zwar hat er sich während seines Hierseyns merklich gebessert, jedoch bleibt ihm noch viel zu thun übrig. Beharret er aber mit Fleisse in der Ausbildung seiner schönen Anlagen; so wird die deutsche Bühne in Zukunft sich eines würdigen Mitgliedes an ihm zu erfreuen haben.

Erster Bass: Herr Berthold. Dieser Künstler sollte, wie ein übelwollendes Gerücht verkundet hatte, seine Stimme verlohren haben. Vom Gegentheil überzeugte uns aber, zu unser aller Freude, seine schöne Kernstimme, als er in *Camilla* den Herzog sang. Er ist einer von denen, die nicht in einem bunten Gemische von Tönen, sondern durch edle Einfachheit im Vortrage, und durch ein wohldurchdachtes Spiel den Beyfall eines bessern Publikums zu erlangen streben. Möge er noch lange bey uns verweilen, gern wird ihm jeder Kenner und Kunstfreund den verdienten Dank zollen.

Zweyter Bass: Herr Vettweiss.

Buffon: Herr Wustenberg. Als Sänger mittelmässig, als Komiker vortrefflich.

Der Singechor *) bey dem hiesigen Theater ist über alle Beschreibung schlecht. Einige junge, noch einige alte Damen, welche zum Theil zugleich beym Ballet — das an Erbärmlichkeit mit dem Chor wetteifert — activ sind, von denen keine weder Stimme noch musikalische Kenntnisse zu haben scheint, machen den Sopran aus. Der Alt, oft sehr hörbar, ist mit Schulknaben besetzt. Der Tenor wird meistentheils von denen gesungen welche noch kurz vorher Alt sangen, vielleicht noch im Mutiren begriffen sind. Ein reiner Ton

*) In frühern Zeiten soll der Singchor vortrefflich gewesen seyn. Junge Leute vom hiesigen Schullehrer-Seminarium waren zunächst verbunden, in Opern mitzusingen. Dieser Chor hat aber, wie ich höre, in westphälischen Zeiten sein Ende erreicht. Warum wird aber Hr. Dr. Graham, der jetzt bey dem Seminarium den Singunterricht ertheilt, nicht angehalten, wieder ein Chor, wie es vormals war, zu errichten?

Digitized by Google

von dieser Stimme gehört zu den Seltenheiten. Der Bass ist sehr schwach besetzt. Das Schreien (Singen kann man's nicht nennen) dieses Chors muss man also mit anhören, will man die Oper besuchen. Nicht selten ist es der Fall, dass dieser Sänger-Haufen, wenn ihn ein heiliger Eifer befällt, lange Reihen von Takten hindurch zwey Töne höher singt, als das Orchester spielt.

Kapelle. Kapellmeister: Herr Guhr, als Künstler und Componist rühmlichst bekannt. Als Director der Oper, welche hier sein Wirkungskreis ist, verdient er das grösste Lob. Man kann ihn mit Recht unter die vorzüglichsten Directoren Deutschlands zählen. Das unter ihm stehende Orchester, wiewol es grösstentheils nur aus mittelmässigen Musikern besteht, hat sich unter seiner Leitung unglaublich vervollkommnet.

Das Orchester selbst besteht theils aus einigen wenigen Mitgliedern der vormaligen westphälischen Kapelle, theils aus Garde-Hoboisten, theils aus Stadtmusikern, und endlich aus Dilettanten. Die vorzüglichsten sind: der Hr. Concertmeister Baenbeck ein verdienstvolles Mitglied, Hr. Ruhe, Gorbel, Cottus S., Albrecht, Knauf, V. Wagner, Kraemer, Schaufuberg und Schubank.

Durchreisende Sänger und Sängerinnen sahen wir im verflossenen Jahre nur wenige, namentlich die Herren Hasloch, Vater und Sohn, Dem. Kraemer und Hrn. Mühling. Hr. Hasloch (der Vater), Kapellmeister zu Darmstadt, vormals Unternehmer des hiesigen Theaters, brachte seinen Sohn, dessen theatralische Laufbahn hier beginnen sollte, hieher, und gab bey der Gastgenheit nur eine Gastrollen den Topazier in *Fanchon*. Nach beendigtem Singspiele wurde er hervorgerufen, wohl mehr der alten Anhänglichkeit, und der frühern Verdienste um die hiesige Bühne, als der gegebenen Rolle wegen. — Vielleicht würde er noch mehrere Gastrollen gegeben haben, wenn nicht nach dem unerwarteten Hinscheiden unserer geliebten Churfürstin die Bühne auf einige Zeit hätte geschlossen werden müssen. —

Herr Hasloch (der Sohn) gab den Joseph, in der Oper gleichen Namens, und Don Ottavio in *Don Juan*. Er missfiel in beyden Rollen, und hat uns deshalb bald darauf wieder verlassen.

Eben so hat uns auch Dem. Kraemer, von Hannover kommend, leider schon wieder verlassen, freylich nicht aus dem Grunde, der Hrn. Hasloch dazu bewogen haben mochte, sondern wahrscheinlich darum, weil sie zu sehr gefiel: ein Umstand, der einzelnen Individuen missfiel. — Sie ist eine vorzügliche Sängerin, die sich nicht nur durch eine anmuthige, besonders in der Höhe schöne Stimme, sondern auch durch kunstgebildeten Gesang, und lobenswerthe Präcision im Vortrage, auszeichnet. Als Prinzessin von Navarra in *Johann von Paris*, trat sie zuerst auf. Kaum war die Arie: *Welche Lust etc.* halb beendigt, so erschallte schon der lauteste Beifall, welcher nach gänzlicher Beendigung derselben noch rauschender wurde. Die Romanze *Der Troubadour etc.*, welche sie vorzüglich schön sang, musste sie wiederholen. Hr. Genast, als Johann, gefiel, und Hr. Wuestenberg gab den Seneschall musterhaft. —

Die zweyte Gastrolle der Dem. K. war die Myrrha in *Opferfeste*. Ungeachtet verschiedene Mitglieder, wie z. B. Hr. Berthold, welcher den Masseru meisterhaft gab, ihre Schuldigkeit thaten; so ist es doch unangenehm, sagen zu müssen, dass diese Oper hier nie schlechter gegeben worden ist. Es schien gleichsam darauf angelegt, dass die Oper, und mit ihr Dem. K. durchfallen sollte. Missgriffe aller Art fielen deutlich in die Augen. So sang z. B. Hr. Wuestenberg (der sonst so braver Komiker) den Inka. Ein gewisser Hr. Vogt (Chorist) den Rocco! — Wegen Krankheit des Hrn. Lieber musste Hr. Genast den Murney übernehmen. Er that sein Bestes; doch stand er hier nicht an seinem Platze. Selbst Herr Kapellmeister Guhr, der sonst so brave Opernbirector, schien am Dirigiren den Abend keinen Gefallen zu haben. Die Ouverture hörte er ruhig mit an, ohne auch nur Miene zu machen, selbst bey schwankendem Takte, den Taktstab zur Hand zu nehmen. Ein gleiches that er bey der Introduction und den meisten andren Stücken der Oper. Die meisten Tempos wurden auffallend vergriffen. So war z. B. das Duett: Wenn mir dein Auge strahlet etc. schläfrig langsam, das Duett: Mich machen Furcht etc. und das erste Tempo des letzten Finals übertrieben schnell. Dem ungeachtet gefiel Dem. K. dennoch, und erntete den verdienten Beyfall, besonders bey der Arie: *Ich war, wenn ich erwachte etc.* welche sie trefflich vortrug. Eben so musterhaft sang sie das Quartett mit den Gefangenen, und das letzte Finale. —

Ihre dritte und letzte Gastrolle war die

Digitized by Google

Emmeline in der *Schweitzerfamilie*. Unübertrefflich war hierin ihr Spiel und Gesang; der Neid würde keinen Tadel gefunden haben. Das Duett mit Richard (Hr. Berthold) wurde meisterhaft exsecutirt, und die darauf folgende Cavatine: Wer hörte wohl jemals etc. hörten wir wohl nie besser vortragen. — Wenn gleich einzelne Fehler hin und wieder vorfielen; so waren sie doch nicht erheblich genug, hier angeführt zu werden. Eine unangenehme und für jeden Zuschauer wirklich ängstliche Pause bemerkte ich jedoch, welche während des Melodrama am Schlusse des 3ten Akts dadurch entstand, dass sich Dem. K. genöthigt sah, eine von dem Theaterrequisiteur vergessene(?) Requisite hinter der Scene selbst hervorholen zu müssen. — Hr. Groesser, welcher sonst die Rolle des Jacobs gut giebt, sang die erste Strophe des Liedes: Vom weit entfernten etc. durchgängig einen halben Ton zu tief. Möchten doch bey Wiederholung dieser Oper die Herren Berthold und Groesser sich nicht wieder erlauben, von dem Andantino $\frac{6}{4}$ des Duetts: Durch das Band etc. die Hälfte wegzulassen. Sie fangen nämlich nach der Fermate, wo der erste Satz canonisch erscheint, an: Eine sträfliche Freyheit! Nur eine muss ich noch erwähnen, welches, da es Allen Ohren zu sehr beleidigte, eine Rüge verdient. Es folgte nemlich der Oper, die in A dur schliesst, unmittelbar eine höchst schäumende Tanzmusik (Ballet) aus Es dur, welche viel Aehnliches mit einem Tyroler Walzer hatte. Ungeachtet diese wirklich im Stande war, alle früher gemachten Eindrücke wieder zu verwischen, so wurde Dem. K. doch hervorgerufen, und ihr der verdiente Beyfall und Dank gezollt. — Tags darauf verhinderte sie uns wieder, weil hier ihres Bleibens nicht seyn konnte. —

Endlich muss ich eines Hrn Mühling (eines Hebräers) erwähnen, welcher sich zweymal producirte. Das erstemal sang er während den Zwischenakts Mozart's Arie: Dies Bildniss etc. und zum zweytenmale spielte er den Joseph. Hr M. hat eine schöne Stimme, ist aber im Gesange noch Anfänger. Dieses beweiset seine schlechte Aussprache, und die häufig übelangebrachten Manieren. Die Buchstaben L, F, und die in der deutschen Sprache so oft vorkommende Endsylbe „en" sind fast nicht auszuhören. Übrigens ist es kein Zweifel, dass Hr. M. unter der Leitung eines guten Lehrers ein guter Sänger werden könnte. — Im Joseph erlaubte er sich in der ersten Arie Zusätze, und in der darauf folgenden Romanze Abänderungen, wodurch offenbar fehlerhafte Fortschreitungen entstanden. Ihm als Anfänger können zwar solche Fehler nicht hoch angerechnet werden, doch hört man ähnliche fehlerhafte Abänderungen auch von älteren Sängern, weshalb es wohl nöthig wäre, dass sie mit den Proben genauer genommen, und das sämmtliche Personale angehalten würde, in den Proben so zu singen, wie sie es bey der Vorstellung zu thun gesonnen sind.

Concerte. Hr Kapellmeister Guhr kündigte im verflossenen Herbste zehn Abonnements-Concerte an, die aber durch das Ableben der Churfürstin unterbrochen wurden. Obgleich die Trauerzeit von kurzer Dauer war; so ist doch Hr Kapellmeister G. noch mit 4 Concerten im Rückstand, worüber man oft gerechte Klagen hört. Nicht minder äussert sich die Unzufriedenheit des Publikums darüber, dass er (seinem Versprechens ungeachtet), statt vollstimmige Concerte zu geben, mehrere Abende seine Zuhörer mit einem Orchester von 5 — 7 Personen unterhalten hat.

Von den musikalischen Gesellschaften, welche in den letzten westphälischen Jahren zu gleicher Zeit thätig waren, hat sich nur die Euterpe erhalten. Die musikalische Akademie, die Sonntagsgesellschaft und die Harmonie haben aufgehört, wenigstens halten die beyden erstern keine Zusammenkünfte mehr, und letztere ist gänzlich verschwunden. Die Euterpe giebt, von Michaelis bis Ostern, ruhmlich ein vollstimmiges Concert *) und jeden Monat ein sogenanntes Damenconcert, wobey, wie schon der Name andeutet, Frauenzimmer, und zwar unentgeldlich, zugelassen sind, welche von Mitgliedern eingeführt werden. In den wöchentlichen Concerten **) werden meist nur Instrumentalsachen aufgeführt, in den Damenconcerten hört man aber auch Vocalmusiken,

*) Gegenwärtig dauern diese Concerte auch den Sommer hindurch, wo sie in einem der Gesellschaft eigenen Garten gehalten werden.

**) Leider findet bey diesen das Tabakrauchen statt, welches besonders für die, welche Blasinstrumente spielen, sehr unangenehm seyn muss.

die von Dilettanten vorgetragen werden. Diese Concerte sind nicht öffentlich; nur den Mitgliedern und den von ihnen eingeführten Gästen ist der Eintritt verstattet. Als ein solcher hörte ich vor längerer Zeit Schusters Lob der Musik und im letzten Winter, durch Subscription eingeladen, ein Concert, welches die Gesellschaft zum Besten der Armen gab *). Das Lob der Musik habe ich in der That nie besser aufführen hören. Die herrliche Silberstimme eines jungen Frauenzimmers, welche die Sopranpartie sang, erfreute alle Hörer. Die Recitative wurden von einem Mitgliede dieses Vereins sehr gut declamirt, und selbst die Chöre gingen gut; ein anderes Mitglied sang die Arie des Sextus (B dur) aus *Titus* mit ungewöhnlicher Gewandtheit und vorzüglicher Präcision. Danzi's *Preis Gottes* wurde in demselben Concerte aufgeführt, aber nicht gut accompagnirt. —

Möge dieser schöne Verein noch einer längern Dauer erfreuen, als es hier immer mit solchen Gesellschaften der Fall gewesen ist.

Gute Kirchenmusiken hören wir hier nur selten, im ganzen Jahre nur dreymal, nämlich am Todestage des Landgrafen Friedrich eine Seelenmesse (meist Mozart's *Requiem*) und zu Ostern und Pfingsten in der Martinskirche ein Kirchenstück. Früher oder später werden, wie man sagt, auch diese wegfallen, weil man die Unkosten scheut.

Kurze Anzeigen.

Grand Potpourri pour le Pianoforte, composé etc. par François Butler, membre de la chapelle de S. M. le Roi de Bavière. Oeuvre VII. à Munic chez Falter et fils. (Preis 1 Fl. 20 Xr.)

Der Componist scheint ein geübter Klavierspieler zu seyn, der den Effect versteht, und so werden Freunde des Klavierspiels bey einiger Uebung dieses Stück auch mit Vergnügen exequiren, und — dann bey Seite legen. Jedoch darf man auch von einem Potpourri nicht mehr als das verlangen, und der Verf. hat alles mögliche darin geleistet. Seine Figuren sind spielbar, seine Modulationen nicht unbedeutend und doch natürlich.

Die Einrichtung des Stücks ist diese. Es geht von einer etwas klingelnden Introduzione (Es dur) aus, kommt dann in einem darauf folgenden Andante schon etwas variirend in das Thema der drey folgenden Variationen (aus C dur) hinein — Liebes Mädchen hör mir zu — mit geringer Abänderung — daran schliesst sich sehr gut ein Andantesatz aus E moll an, der sich in ein phantasiemässiges, aber vielleicht zu weit ausgesponnenes Arpeggio verliert, welches in das sehr angenehme und gut ausgeführte Rondo C dur $\frac{6}{8}$ einleitet, und den Spieler ohngeachtet des vielen Springens und Modulirens das meiste Vergnügen machen wird.

Variations pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, Viola et Basse, comp. — — par F. Morgenroth. Oeuv. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Ge.)

Ein gefälliges, und durch Mannichfaltigkeit, wie durch vortheilhafte Benutzung der Vorzüge des Instruments, sich empfehlendes Werkchen, womit ein guter Violinist, in kleinerer oder grösserer Gesellschaft, Vergnügen und auch sich selbst geltend machen kann. Die Anordnung, der Geschmack in der Erfindung, und die Stellung des obligaten Instruments, ist nach Art der überall bekannten, überall beliebten, ähnlichen Werkchen von Rode. Der Variationen sind vier; dem Thema geht eine kurze Einleitung voraus; die letzte Variation hat einen dem Ganzen angemessenen Schluss. Auszuführen ist die obligate Stimme ohngefähr so schwer, als in jenen Rode'schen; und eher etwas leichter. Die begleitenden Instrumente sind äusserst leicht.

*) Nach einem sehr löblichen Artikel ihrer Statuten, giebt diese Gesellschaft jährlich ein Concert zum Besten der Armen.

(Hierzu das musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

VI. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung. Jahrg. 1820 No. 34

Um Gnade von Klopstock

Friedrich Schneider

♩=72

Mit Andacht

Sopr

Alto

Ten

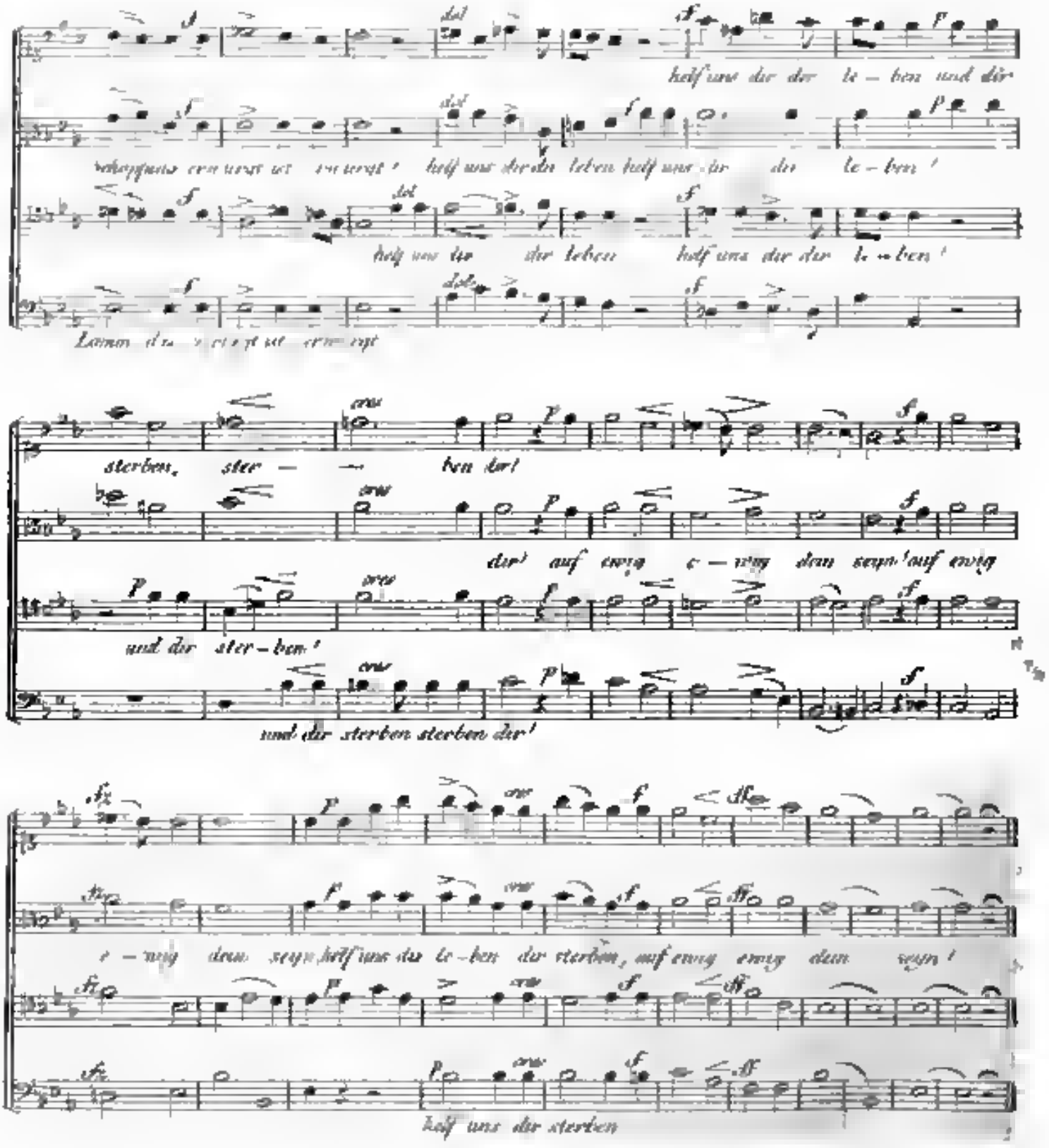
Basso

Deine heili-ge Geburt! dein unschuldig Leben! im Gericht dein Todeskampf deiner Seele

Be-ben! Dein Tod, dein Tod am Kreuze! Dein Sieg, du überwandst den Tod! gingst voll Herrlichkeit zu Gott. Helf uns!

Helf uns du Heilig-ster, helf uns! helf uns du Heilig-ster! Lamm das für uns erwürgt das von Ihre ginne der

Digitized by Google



dol
f
p
cres
sterben, ster — — ben dir!
dir! auf ewig e — wig dein seyn! auf ewig
und dir ster — ben!
und dir sterben sterben dir!
e — wig dein seyn, helf uns dir le — ben dir sterben, auf ewig ewig dein seyn!
helf uns dir sterben

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. № 35. 1820.

Recension.

Troisième grande Sinfonie in D, pour 2 Violons, Alto, Violoncelle e Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Trompettes et Timbales, composée par F. E. Fesca. Oeuv. 13. 8 Leipzig chez Frederic Hofmeister. (Pr. 4 Thlr.)

Dem Aufmerksamen, den Gang der Epochen combinirenden Beobachter hat sich schon seit langem die unwillkommene Bemerkung aufgedrungen, wie sehr seit Mozart's und Haydn's artistischem und physischem Ableben der damals so herrlich grünende — wahrhaft kolossale Zweig der Tonkunst — die ächte Symphonie — vernachlässiget worden sey. Was Beethoven's Universal-Genie darin geleistet, muss in die Kathegorie des Meteors gereihet werden; — erzeugt von der Elemente Urkraft, scheitert jedes nachahmende, vielmehr nachäffende Versuch bey Schwächlingen, denen der schaffende Götterfunken, Alcidens Gigantenkraft, Prometheus Feuerstrahl gebricht; daher so manch verkrüppeltes Popanz, der, im Schweiss des Angesichts kümmerlich ans Tageslicht gefördert, durch sein kurzes Siech-Leben höchstens dem egoistischen, von Eigenliebe geblendeten Vater momentane Freuden, dem übrigen, durch Ambrosia und Nektar verwöhnten, an Leib und Seele gesunden Menschenvolke dagegen Langeweile, oder wohl gar lästigen Kopfschmerz verursacht und, gleich den dem Sumpfe entkupfenden Irrwischen, auch wie diese in selben wieder sein Grab findet. — Nicht, als ob in den letztentwichenen Decennien dieser fruchtbare Acker ganz brach gelegen wäre: wahre Kunstjünger pflügten ihn mit Liebe, mit gewandter, nervigter Faust, und köstliche Früchte lohnten sie als ersehnte Ausbeute, Rühmlichst steht der Componist, der uns zu dieser Herzensergiessung durch sein Werk die Veranlassung giebt, in dieser Auserwählten Reihe; aber was frommen die trefflichsten Schöpfungen, wenn sie bestaubt in den Sammlungen liegen bleiben, wenn dem Freunde des Soliden und Gediegenen so äusserst selten der himmlische Genuss des Anhörens zu Theil wird, wenn nur ein kunstsinniger Verleger, trotz dem im voraus zu berechnenden pecuniären Nachtheil, die kostspielige Herausgabe wagen darf? — Des Verfalles Grund muss leider auch im Zeitgeiste gesucht und gefunden werden, welcher sich mit Riesenschritten immer mehr und mehr zum naturalistischen, oberflächlichen, schalen Ohrenkitzel hinneigt, und alle Produkte, welche den Verstand in Anspruch nehmen, nur gar zu gerne aus seinem sybaritischen Zirkel verbannen möchte. Ehemals war die Sinfonie der Culminationspunkt, der Edelstein, die Zierde und unerlässliche Bedingniss eines jedweden Concertes, nun ist es anders geworden: die Ouverture ist an ihre Stelle getreten; natürlich, alle Partheyen gewinnen dabey; das Orchester erspart mehrere Proben, es braucht nur einen einzigen Satz abzuspielen, der durch öftere Wiederholungen bisweilen das Auflegen der Stimmen entbehrlich machen könnte; das Publikum hat nicht nöthig, aufmerksam zu seyn, und wird alles Denkens überhoben, denn es präsentirt sich ein altes bekannter Ami, über dessen Rechtlichkeit bereits das Urtheil gefällt, und somit allenfalls ein neues zu schöpfen rein überflüssig ist; endlich, der Hauptpunkt, die Oekonomie der Zeit; — wie kurz ist nicht eine solche moderne Ouverture gegen eine grosse, mit Phantasie und Kunstsinn ausgearbeitete, in vier Abschnitte getheilte Sinfonie, um wie viel früher gelangt man durch

solches Zusammendrängen zur delicatesten Cavatine von — oder wenigstens à la Rossini, dem Magnet, wodurch der Concertgeber zum mindesten seine baaren Auslagen zu decken hofft; um wie viel eher bekommen wir die niedliche Sängerin zu sehen, ihre scharmanten Passagen, Tiraden, Volaten, Mordanten, Triller, chromatischen Läufe etc. etc. zu bewundern; wie nützlich kann nicht die ersparte Viertelstunde zum da capo des divine pezzetto angewendet werden? — wenn auch der vernünftigere, der Ordnung der Dinge gemäss, sothun auch bey weitem kleinere Theil seine Unlust durch Gähnen, den gerechten Aerger durch eine gerunzelte Stirne, durch ein leises Murren zu erkennen giebt; was schadet es? die Göttin Mode verlangt ihr Opfer, die Strenge gehuldet, und gegen ihre Sentenz findet keine Appellation statt! —

Wie wenig dieses scheinbare Fresco-Gemälde mit dem lichtscheuen Pinsel eines Rembrandt oder Höllenbreughel entworfen sey, beweisen zu Genüge die Kunstberichte aus dem südlicheren Deutschland, und wie auch dieser entnervende, verpestende Geschmack allmählig um einige Grade nördlicher heraufzieht, selbst im hohen Vaterlande einzunisten droht, auch dazu mangeln zu unserm grossen Leidwesen keineswegs die Belege. — Wäre es daher wohl zu wundern, wenn unsern talentvollsten Tonsetzer — weil denn doch in der Regel die Kunst gewöhnlich nur zu oft nach Brot gehen muss — Zeit, Mühe und Studium nicht fürder an dergleichen umfangreiche und inhaltsschwere Arbeiten gleichsam vergeudeten, dagegen durch galante Bagatellen, als da sind: Potpourri's, Capricen, Variationen, Rondeau's, Romanzen, Cavatinen, Walzer, Ecossaisen u. s. w. — augenblicks Gehörten eines glücklichen Augenblicks ohne sonderliches Kopfbrechen — ohne Celebrität zu erwerben, und die Finanzen auf eine reelle Weise zu augmentiren suchten? — Freylich wohl tragen die Componisten einen Theil der Schuld mitunter selbst, wenn ihre Werke bey weitem seltener denn sonst im Allgemeinen an Gehör gebracht werden können, eben weil diese nach der Anlage, Ausdehnung und Instrumentirung nicht für jedes gewöhnliche Orchester so leicht ausführbar sind, wenn diesem nicht alle erforderlichen Mittel nebst der unerlässlichen Probezeit zum tüchtigen Einüben zu Gebote stehen.

— Wie oft muss man z. B. nicht Beethoven's Sinfonie eroica, jene in C moll, in A dur auch nur gehört haben, um ganz in den Geist derselben einzudringen. Welche gewaltige Massen verlangt die Erreichung der Totaleffects, wie innig verschwistert, wie genau unter sich einverstanden, ja zusammengewöhnt sollen alle Mitwirkenden seyn, damit die kleinste Nuance, die feinste Schattirung, die gewissenhafteste Vertheilung von Schatten und Licht verständig und genau aufgefasst, beachtet, wiedergegeben werde, abgesehen die ausserordentlichen Foederungen, welche man in unserm verwegenen Zeitalter an gewöhnliche Ripienisten zu machen sich erkühnt; — Stellen, wozu sich sonst nur Concertspieler versuchten, werden nun Mehreren zugleich, mit der praecisesten Uebereinstimmung, zu demselben Bogenstrich, gleicher Applicatur, Tonfülle, im flüchtigsten Zeitmass, energisch kraftvoll vorzutragen zugemuthet; die Blasinstrumente sind nicht mehr Ausfüllungsstimmen, vielmehr bilden sie nicht selten ein eigenes Orchester, führen verschiedene Themata unter sich durch, und stehen so contrapunktischer Verwandtschaft mit ihren Gefährten. — Findet sich nun unter den Nachkömmlingen mitunter ein Produkt, welches in technischer Hinsicht die strengste Kritik entwaffnet, durch Melodie und Harmonie Gemüth und Ohr ergötzt, überdiess der Ausführung nur wenige, leicht zu überwindende Hindernisse und Schwierigkeiten in den Weg streut, weil alles so klar und anschaulich hervorgeht, so ist diess eben so verdienstlich als rühmenswerth, und mit vollem Rechte kann solches auch von dieser 3ten Sinfonie unsers wackern Fesca gesagt werden, in welcher er auch diesmal der goldenen Mittelstrasse treu geblieben, und mit geringen Mitteln ein schönes Ziel erreicht hat. Sie besteht, der hergebrachten Form nach, aus den gewöhnlichen vier Sätzen, und einer kurzen, feyerlichen Einleitung von 25 Tacten zum ersten Allegro (D dur, alla breve), welches im Ganzen und Einzelnen eben so kunstreich als geschmackvoll durchgeführt ist, worin die befreundeten Motive mit vieler Umsicht in einander verschmelzet sind, die Partie der Blasinstrumente einen interessant correspondirenden Gegensatz zum Violinquartett bildet, und dennoch die Melodie durchgehends die Oberhand behält. Besonders gelungen zu nennen ist die Ausarbeitung des zweyten Theils,

Digitized by Google

in welchem die Harmonie nach C moll moduliert, in den folgenden Rückungen die Tonleiter von F moll, Des, Ges, B moll und G dur durchschweift, die Violinen sich wechselweise darüber imitiren, und wären jene Stellen von vorzüglich kräftiger Wirkung sind, wenn der Bass, durch die Oberstimme in der höhern Octave verstärkt, so recht triumphirend einherschreitet. Vor dem Wiedereintritt des Hauptthema macht der volle B dur Accord auf der Grundbasis A, als einleitender Orgelpunkt einen imposanten Effect, und eben so die Schlussperiode mit dem anschwellenden minim, und ihren überraschenden Ausweichungen. — Das Adagio — G dur $\frac{3}{4}$ — steht an Lieblichkeit und Grazie seines Gleichen. Man geräth in Versuchung, selbiges mit einer zierlichen Elegie zu vergleichen, und die Schilderung des römischen Classikers darauf anzuwenden „Venit' Elegeia odorata nexa capillis." Alles athmet hier Anmuth, und reiner, unverkünstelter Gesang spinnt sich wie ein Goldfaden durch das Ganze. Vortrefflich ist die Führung der Stimmen, das Ineinandergreifen, und sich Ablösen, die Gegenbewegungen und Fortschreitungen derselben, so wie die Gradation und Folge bey dem nie vollen Stärke anschwellenden und rasch wieder abbrechenden Schlussgedanken, welchen die Flote und Hoboe, gleichsam umrankt von dem sanft dahin wogenden Violoncell, aufnehmen, und die Bogeninstrumente im leisesten Nachhall endigen. — Das Scherzo — D dur $\frac{4}{4}$ — ist ein äusserst lebendiges Satz, der wohlberechnet einen recht scharfen Contrast mit dem in der vorigen Tonart geschriebenen, recht unheimlich und sombrös gehaltenen Trio bildet, und vielleicht noch effectreicher hervortreten würde, wenn der Autor mit seinen Ausweichungen in ferne Gegenden einigermassen haushältersicher verfahren wäre, indem dergleichen Digressionen in solch einem raschen Zeitmasse zu geschwinde vorüber rauschen, und dadurch unthunlich das Verfolgen des Ideenganges selbst dem aufmerksamsten Hörer nur zu sehr erschwert wird. — Das Finale — Allegro molto $\frac{2}{4}$ D dur — beginnen Hoener, Fagotto und Pauken mit einem kurzen, einfachen Theme, in welches sich bey der Repetse das Violoquartett, und allmählig auch die noch übrigen Bläser mischen, welche sodann beym Eintritt des Forte in diese beyden Orchesterhälften alternirend getheilt wird. Mit der Umsicht und Gewandtheit eines vielerfahrenen Componisten sind diese wenigen Takte zur Ausarbeitung des ganzen grossen Tonstücks verwendet, und, den schmeichelhaften melodiösen Mittelsatz abgerechnet, welcher auf dreyerley Stufen, in A, C und D steht, entschwinden sie nur selten dem Gehöre. Die Zwischenperiode ist gewissermassen canonisch geführt, und die doppelten Motive sinnig über einander gestellt; durch den verständigen Instrumentenwechsel, so wie durch seltsame Modulationen erhält es stets neue Frischheit. Dies ist aber auch eine Stelle, die von allen Violinisten besonders rein intonirt werden muss, da sie sich ihrer Structur nach mehr für das Solo-Quartett, als für das mit grossen Massen wirkende Sinfonie eigenen dünkte, und dahin hat auch wahrscheinlich der Verfasser der Aufsatzes in No. 3 dieses Jahrgangs gezielt, als er bey Gelegenheit der hiesigen Musikaufführungen die erste Aufführung dieses Werkes besprach. Ref konnte damals kein Ohrenzeuge dabey seyn, möchte jedoch, nach prüfender Durchsicht der Partitur, nicht unbedingt jenem dort aufgestellten Urtheile beypflichten, indem ein an Delicatesse gewohntes, von wahrem Gemeinsinn beseeltes Orchester auch jene sogenannten kleinen Details im Geist des Tondichters zu geben vermag, und widrigenfalls so manche herrliche Stelle in Cherubini's Opern nicht minder wirkungslos bleiben müsste, da sich dieser genialen Meister nicht selten in reitzenden Nuancen gefällt, obwohl die Bühne in dieser Rücksicht noch weit grössere Sorgfalt und Behutsamkeit erheischt, als der Concertsaal. Indessen wird es dem verdienstvollen Componisten ein leichtes seyn, in der Folgezeit auch ähnliche kleine Hindernisse zu beseitigen, und dadurch seinen Arbeiten die ausgebreitetste Gemeinnützigkeit zu erleichtern. Wir sehen mit wahrem Vergnügen einer neuen Veranlassung entgegen, durch gerechte Würdigung seines schönen Talents ihm unsere innige Achtung bewiesen zu können, und die musikalische Welt wird in dem fleissigen Kunstgärtner Dorn wissen, wenn er sie bald wieder mit einer lieblich duftenden Blume aus seinem wohlgepflegten Gärtchen erfreuen wird.

Nachrichten.

Der musikalische Verein in Mitau.

„dass du nicht schämest
Dich der Muse, geschickt auf der Leut, und des Cantors Apollo!
Horatius

Es soll mich nicht gereuen, hier in der schönen Kunststadt Dresden, in schöner sommerlicher Zeit, einen kurzen Bericht aufzusetzen über das tonspielige Treiben in Mitau, das mir so manchen frostigen Wintertag, auch manchen schönen Sommertag verschönerte. Seitdem Mitau keine herzogliche Kapelle mehr hat (deren letzter Director, der brave Veichtner, tüchtige Kunstgaben in und neben sich hatte), hat man durch eine und die andere Liebhaber-Unternehmung den Mangel eines Künstler-Vereins zu ersetzen gesucht. Denn die Tonkünstler-Gesellschaft der Rigaischen Bühne besitzen, mit der letzteren, die Mitauer nur einen Monat lang, zur Johanniszeit, wo zwar kein Jupiter Olympius, aber doch ein irdischer Jupiter, das Geld, seine Verehrer aus der ganzen Landschaft zu einer Art von Olympischen Spielen in Mitau versammelt, bey welchen auch die Kunst nicht leer ausgeht.

Die letzte musikalische Unternehmung dieser Gattung im Herbste 1810 wurde durch das Kriegsjahr 1812 unterbrochen, und lebte erst im verwichenen Herbste wieder auf. Dergleichen Liebhaber-Bemühungen würden, bey der jetzigen Allgemeinheit tonkünstlerischer Ausbildung, viel mehr leisten können, wenn es ihnen nicht so sehr an Einheit und Bestand fehlte. Dieser Fehler liegt im Wesen der Sache und nicht etwa blos in örtlichen Verhältnissen, wie es Manchen scheinen möchte. Der Musikdirector einer bezahlten Kapelle bringt das monarchische principium in eine Künstler-Gesellschaft, und wenn er ein Mann ist, der nichts geltend machen will, als die Gesetze der Kunst, so können die Kunstdarstellungen die möglichste Vollkommenheit erreichen. Der Anführer einer Liebhaber-Gesellschaft hingegen ist von dieser Liebhaberey abhängig und muss immer besorgen, dass das zu leichte Lüftchen ihrer Gunst ihn dahinraffe. Soll es also nicht blos etwas werden, sondern auch etwas bleiben, so muss die Liebhaberey, deren Tod ein äusserer Zwang seyn würde, sich selbst binden, und, gleich dem tugendhaften Bürger, sich den für nothwendig erkannten Gesetzen freywillig unterwerfen.

Der musikalische Verein, welcher sich vorigen Herbst zu Mitau gebildet, hat sich Bestand zu geben gesucht, indem er sich an eine öffentliche Anstalt, das Gymnasium illustre, welches nach seiner Aufschrift der Weisheit und den Musen gewidmet ist, anschloss. Ferner dadurch, dass er durch eine obrigkeitlich bestätigte Stiftungs-Urkunde wenige, aber wesentliche Grundgesetze aufstellte, durch welche den despotischen, oligarchischen und ochlokratischen Umtrieben möglichst vorgebeugt wird, als welche gemeinhin zerstörend auf solche Gesellschaften einwirken. Selbst der Eifer, sobald er nicht reiner Kunsteifer ist, sobald der Einzelne den Gemeinsinn verleugnet, sobald er zu viel und alles allein thun will, ist nachtheilig, und hat bald das Gegentheil, die kalte Gleichgültigkeit, zur Folge. Damit also Liebhaberey und Liebe der Grund des Ganzen sey und bleibe, hat der gedachte Verein aus höchstens dreyssig thätig theilnehmenden Musikliebhabern sich zusammengestellt, welche jährlich zwey Vorsteher aus ihrer Mitte wählen, deren einer das Ganze anordnet, der andere das Rechnungswesen besorgt. Ein gleichfalls jährlich gewählter Musikdirector hat die Aufführung der Sinfonieen und Chöre. Diese dreyssig Stifter mit den Vorstehern geben übrigens für jedes Jahr der Unternehmung die besondere Einrichtung, welche die Umstände etwa nöthig machen. Ein drittes Mittel, diesem Liebhaber-Verein Bestand zu geben, ist die mit demselben verbundene Stiftung, nach welcher die angeschafften Instrumente, Musikalien und andere Hülfsmittel aufbewahrt werden durch drey für beständig erwählte Bewahrer, deren einer das Inventarium, der andere die Instrumente, der dritte die Noten unter seiner Aufsicht hat. So ist zugleich der Grund zu einer Notenbibliothek gelegt, welche Art von Kunstsammlung so sehr vernachlässigt und in den meisten Städten vergebens gesucht wird.

Ich glaube nicht, dass dergleichen Liebhaber-Vereine für die musikalische Welt im Ganzen etwas zu Unerhebliches sind, um davon Kenntniss zu nehmen. Sie sind das einzige Mittel, um den kleinern und mittlern Städten, in welchen doch immer so viele Musikfreunde leben, den

musikalischen Genuss zu gewähren, der unter den jedesmaligen Umständen möglich ist. Diesen Genuss werden selbst diejenigen nicht verschmähen, welche in grossen Hauptstädten mit den vollkommensten Leistungen der Kunst bekannt wurden, sie müssten denn einen unverständigen Stolz zur Schau tragen wollen. Mit Virtuosität zu glänzen, kann und soll freylich nicht der Zweck solcher Liebhaber-Vereine seyn. Aber die Fertigkeit, ein Mozart'sches Concert zu spielen, ist auch in mittlern Städten nicht selten. Und welcher Musikfreund wünscht nicht, in jedem Jahre wenigstens einige solcher Kunstwerke zu hören? Und selbst diess, dass man mehr auf die Kunstwerke selbst, als auf die Fertigkeit der Künstler, hat sein Gutes. Liebhaber wollen nur sich selbst vergnügen, sich selbst genügen. Da sie den Componisten, den musikalischen Dichter hören wollen, so werden sie nicht Sinfonien zerstückeln, nicht Recitative, Arien und Chöre aus verschiedenen Compositionen zusammenstoppeln, nicht Violin-Virtuosen für den Gesang, nicht Tenor-Arien für den Discant umwendeln und was dergleichen Virtuosen-Unwesen mehr ist. Achtung für den Tonsetzer, Achtung für die Kunst! wird die Losung seyn. Sinfonieen und Chöre werden bey fortgesetzter Zusammen-Uebung auch von Liebhabern zu Dank aufgeführt werden können, und die wahre Musik wird auch nicht für verkürzt halten, wenn diese Seite nur hauptsächlich hervortreten könnte.

Indessen ist ein solcher musikalischer Verein in einer mittelmässigen Stadt auch das beste Mittel, durchreisende Virtuosen zu hören, welche, wenn sie ausgezeichnet sind, oft schon darum einen Ort vorbeygehen, weil es an einer erträglichen Begleitung fehlt. Dem Umstande, dass reisende Künstler ihr Weg nach Petersburg über Mitau führt, verdanken wir es, dass wir hier nach und nach die grössten Meister zu hören bekommen. So haben wir diesen Winter den Fagottisten Hrn. Bärmann und zu wiederholten Malen Frau Sessi-Natorp, die an Kunst von keiner Sängerin übertroffen werden dürfte, zu bewundern Gelegenheit gehabt.

Es ist vortheilhaft, den Genuss bewurken, sagt Göthe. In dieser Hinsicht kann ich, wenn ich von Musik in Mitau schreibe, unmöglich ein Talent auf der Violine oder vielmehr einen Genius der Musik mit Stillschweigen übergehen, der zwar einerseits nur dem Hause angehört, andererseits aber über das, was Musik einer mittleren Stadt heissen kann, sich so weit erhebt, dass sein Name nicht blos unter den grössten Meistern der grössten Hauptstädte, sondern in dem unsterblichen Heiligthume der Kunst selbst, einen Platz verdient, und diess nach dem Urtheil derer, die in dieser Sache das erste Urtheil haben. Und dieser Genius ist ein weiblicher, gebildet durch die ersten Meister auf der Violine, Rode und Baillot, welche bey ihren Reisen in Russland Freunde des edlen Hauses des Kunst und Wissenschaft liebenden Hrn Collegien-Assessors von Berner wurden, welcher Freundschaft der erste auch durch sein „den Freunden zu Stalgen" gewidmeter Concert ein schönes Denkmahl gestiftet hat. Diese Künstlerin, deren Namen zu nennen die Kunstgeschichte sich nicht nehmen lassen darf, Fräulein Mariane von Berner, spielt indessen weder in einer Rodeschen, noch Baillotschen Manier, auch nicht in der französischen; sie spielt aus eigenem innwohnenden Geiste, so wie Haydn und Mozart dichteten, deren Werke durch ihren geist- und seelenvollen Vortrag einen Zauber gewinnen, welcher hinreissend ist. Sie spielt nicht blos lieblich und weich, noch blos gross und kraftvoll, sie spielt so, dass man die Reinheit des Tons, die Festigkeit, die geschmackvolle Zierde zu loben vergisst, und in ihrem Spiele nur die vollendete Schönheit bewundert. Wenn man sich eine deutsche Schule in der Tonkunst wünschen möchte, so müssten die Töne dieser Künstlerin in dem Vereine deutscher Künstler mitgehört werden, um den eigenthümlichen Ton hervorbringen zu helfen, welcher das Gemüthsleben eines Volksstammes, sein harmonischer Seyn, in schöner Kunstgestaltung offenbart.

Einige der gebräuchlichsten Theaterausdrüke in Italien.

Sinfonia nennt man im Allgemeinen die Ouverture einer Opee oder eines Ballets, wollte man mit diesem Worte das, was die Deutschen Sinfonieen nennen, bezeichnen, so musste man *Sinfonia a quattro pezzi* sagen.

Ghiribizzi heissen so viel als Bizzarien, seltsame und wunderliche musikalische Gänge, Sprünge und dergleichen.

Musica scolastica bezeichnet jene Musik in der Opera, die mehr dem Kirchenstyle ähnlich ist, oder auch, wenn sie nur einen Anstrich von contrapunktischer Bearbeitung hat.

Numerica pflegt man jene Musik in der Oper zu nennen, der es gänzlich an Gesang fehlt und die auch blos durch einen Reichthum von Accorden und harmonischen Wendungen auszeichnet.

Per ripiego soll so viel sagen als: zur Aushülfe. Die Theaterunternehmer verbinden sich nämlich im Anfang einer jeden Stagione, eine gewisse Zahl Opern und Ballets zu geben. Fällt nun z. B. eine Oper gänzlich durch und sie geben dafür eine andere, zu der sie nicht verpflichtet sind, so heisst dieses *per ripiego*.

Crescendo forte (*f*) *fortissimo* (*ff*) *con tutti forza* oder auch *tutta forza* diese Gradation hat man gegenwärtig zuweilen in den neueren italienischen Theater-Compositionen.

Abbonati. Wir wiederholen diesen Ausdruck abermals, um noch einen wesentlichen Punkt zu bemerken. Dieser besteht darin, dass das Abonnement in den italienischen Theatern nicht allein, wie bereits bemerkt wurde, sehr wenig kostet, sondern auch in ökonomischer Hinsicht besonders für die reichen Gerichtshöfe von Wichtigkeit ist, weil ihnen des Abends die Beleuchtung zu Hause das Doppelte und Dreyfache kostet.

Cantar, che nell' anima si sente dieses sagt man gewöhnlich von jenen Sängern, die mit ihrem schönen Gesange, wie es hier heisst, die Seele ergreifen und das Innerste rühren.

Camerino soll so viel als Theaterkanzlei bedeuten. Wird eine Oper oder ein sonstiger auf das Theater Bezug habender Gegenstand angekündigt, so wird dieses alles aus dem Camerino datirt, z. B. Dunque sera 16 aprile si darà la già annunziata opera u. s. w. unten heisst es: Dal camerino 15 aprile.

Opera completa. Ist Jemand von den Sängern krank, so singt gewöhnlich auf den grossen Theatern dessen Supplamant, aber blos in den Concertantstücken, mit Hinweglassung der Arien und Cavatinen. Bey hergestellter Gesundheit des Sängers heisst es nun auf der Anhängtafel: oggi si recita und unten steht auf einem Stücke Papier geschrieben: *opera completa*, vollständige Oper, und das will zugleich sagen: heute tritt wieder der eigentliche Sänger auf.

Centone (figürlich), die Musik eines Ballets oder einer Oper, die aus mehreren Stücken von verschiedenen Meistern zusammen gestoppelt ist.

Bacile — das Becken. In jenen Vorstellungen, welche zum Vortheile eines Sängers oder einer frommen Stiftung gegeben werden und in musikalischen Akademien befindet sich beim Eingange des Parterres oder Concertsaals auf einem Tische ein besonderes Becken, um der Grossmuth seine Schranken zu setzen. In Italien ist das einmal so eingeführt und wird keineswegs als Bettelei angesehen.

Comparsería (eigentlich *comparsa*) nennt man die stummen Personen in der Oper und Ballette.

Sipario heisst der Vorhang. *Alzar, calar il sipario*, den Vorhang auf- herabziehen.

Tela. Dieses Wort bezeichnet die Decoration. So sagt man häufig: *che belle tele! le tele sono ben dipinte*, welche herrliche Decoration! die Decorationen sind schön gemahlt u. s. w.

Teatro diurno. In einigen Städten Italiens giebt es Theater, wo in der schönen Jahreszeit bey hellichtem Tage Komödien gespielt werden. Diese fangen gewöhnlich um 5 Uhr Nachmittags an und dauern bis zum Einbruche der Nacht. Mayland hat deren zwey, das teatro diurno stadera und jenes ai giardini publici. Die Stelle des Orchesters vertreten hier gewöhnlich militärische Banden.

Banda. Die allenthalben in dem grossen italienischen Theater im Orchester befindliche Janitscharenmusik, als: grosse Trommel, Teller, Triangel u. s. w. nennt man kurzweg: *banda*.

Celebre. Dieses Wort versteht wohl Jedermann und wird hier blos darum angeführt, um zu zeigen, dass es in Italien auf eine etwas verschwenderische Art manchem sogar mittelmässigen Componisten zugetheilt wird, wenn nur zwey oder drey seiner Opern gefallen haben. Hat man sich auf den Theaterzetteln u. s. w. bey diesen berühmten Individuen mit den Worten *celebre, celeberrimo, immortale* erschöpft, so kommt oft zuletzt gar das hochklingende

Digitized by Google

Wort- *rinnuato*, welches noch mehr als berühmt und unsterblich sagen will.

Furia bezeichnet jene Musikstücke in den Balletten, welche die Musik heftiger Leidenschaften begleiten.

Colombe, pioggia d'oro, poesie (Tauben, Goldregen, Gedichte). In einigen Städten Italiens ist es üblich, wenn die Musik einer Oper dem Publikum ausserordentlich gefällt, so lässt man auf den Maestro aus den Logen Tauben herabfliegen, bewirft ihn mit einem Goldregen, mit Gedichten u. s. w.

Kurze Anzeigen.

M. T. Pfeiffers Arien-Sammlung. No. 1, 2, 5. Zürich, bey H. Nägeli. (Pr. à 6 Gr.)

Der Gedanke, vorzügliche eigentliche (ausgeführte) und zwar italienische Arien etwa aus den letzten funfzig Jahren im Klavierauszuge, und mit, nicht übersetzten Worten, die gewöhnlich wenig oder nichts — wenigstens so ausser dem Zusammenhange wenig oder nichts — aussagen, sondern mit eigens dazu gedichtetem Text, der Gehalt und Werth hat, herauszugeben, damit auch aus diesem Theile der Musikübung das Verstand- und Gemüthlose nach und nach verdränget werde — dieser Gedanke ist gewiss gut und die Ausführung dankenswerth; aber nicht neu und ungewöhnlich, als die Hrn. Herausgeber, namentlich Hr Nägeli, der vor dem ersten Hefte etwas grosse Worte macht, zu glauben scheint. (Man vergleiche z. B. Hillas, in den Heften seines Werks: Meisterstücke des italienischen Gesanges etc.) Auf diesem Vorbericht wird es genug seyn zu wiederholen, dass die „Gesangbildner der moralisch-religiösen Gesang als die bleibende Hauptaufgabe berücksichtiget" haben; dass die Stücke besonders „für angehende Arien-Sänger, die über den einfachern Liedergesang hinaus, doch aber das Bravour-Aria und dem höhern *declamatorischen* Gesange noch nicht völlig gewachsen sind," ausgewählt worden sind, und „für Kehlkunst und Wortausdruck den nöthigen und nützlichen Uebungs- und Bildungsstoff" enthalten. Was auf höhere Virtuosität und concertirendes Klavierspiel berechnet ist, bleibt ausgeschlossen. Es sollen auch Alt- und Bass-Arien folgen. — Die hier abgedruckten Arien, in jedem Hefte nur eine, jeden Monat ein Heft, und so das Ganze thätig genug, und bekannt, aber allerdings gut und zweckmässig. Die Texte: erstens die Dichterin, zweytens Zufriedenheit, drittens Glaube, und auch gut und zweckmässig: wenn sie sich nur auch überall beym Singen leicht und fliessend aussprechen lassen! darauf werden die Herren „Gesangbildner" künftig mehr zu sehen haben, besonders wenn sie ihre Sammlung auch in Deutschland verbreitet wünschen: denn gar Manches mag in dieser Hinsicht den so ganz eigen gewöhnten Schweitzer-Organen leicht fallen, was allen andern Deutschen schwer, und den südlichen oder nördlichen fast ganz unmöglich fällt.

Ouverture zur Oper, Cyrus und Astyages, in Musik gesetzt von J. P. vom Moser. Vollständige Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 5 Gulden).

Ein würdevolles, so edler Einfalt, mit gründlicher Kunst und zu schönem Effect ausgeführtes Werk! Gluck's beste Ouverturen scheinen dem Verf. zunächst als Vorbilder vorgeschwebt zu haben, und er konnte eben dazu keine bessern haben: aber so hat, in diesem Charakter und in dieser Weise, so geschrieben, wie wahrscheinlich Gluck jetzund, bey so weit vorgeschrittener Cultur der Instrumentalmusik und ihrer Kunstmittel, geschrieben haben würde, ist die ganze Oper in dieser Art, und so gelungen, wie die Ouverture: so ist sie eine neue Veranlassung zur Klage über den Zustand unseres Theater-Directionen, die so etwas nicht aufführen, und über unsere Stimmführer im Publikum, die so etwas nicht begünstigen! — Die Ouvertüre besteht aus einem, nicht langen Adagio aus E moll, und einem Allegro assai aus E dur. Was das Tempo des letztern betrifft, so möchte der Ref., wie wunderlich das scheine, gegen den Verf. selbst behaupten, es solle etwas langsamer, als von diesem nach Mälzels Chronometer an-

gegeben werden, genommen werden. Wenigstens hat er die Erfahrung gemacht, dass, nachdem er diese Ouverture der Vorschrift, und dann seiner Meinung gemäss aufgeführet hatte, alle stimmfähige Zuhörer urtheilten, das Stück habe die beabsichtigte edle Wirkung das zweyte Mal mehr hervorgebracht, und zwar im Ganzen, besonders aber in den durchgreifenden Kraftnoten, z. B. der Stelle, die S. 8, Takt 7 folgg. zum ersten Male vorkömmt. — Besetzt ist das Werk mit allen, in grossen Orchestern üblichen Instrumenten; auch mit drey Posaunen Auszuführen ist es nicht schwer, gestochen, sehr schön.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par J. G. Topfer. Oeuvr. 5. Leipzig, au Bureau de Musique chez Peters. (Pr. 16 Ge.)

Voriges Jahr zeigte Ref. Variationen für Klavier und Violin von diesem Componisten an, und mit gebührendem Lobe. Er kann diese auch diesse Sonate nicht geradehin absprechen: aber er muss es hier fast nur auf das Rechtliche und Regelmässige des, oft contrapunctisch geordneten Ausführung beschränken. In dieser Hinsicht möchte diese Sonate sich am meisten mit denen von A. E. Müller vergleichen lassen. Die Ideen selbst sind aber, zwar nicht gemein, aber sehr gewöhnlich, und manche an sich angenehme wird durch die vielen Noten erstickt oder doch in der Wirkung geschmälert. Ein Mann, der seine Kunst gründlich erlernet hat, ist auch hier nicht zu verkennen, und wenn das überall Achtung verdient, so hindert es allein doch nicht, dass nicht dem, eigentlich gar nicht zu tadelnden Werke eine gewisse Kälte und Trockenheit anwohnete. Sollte Hr. T. wirklich eigenthümliche, in sich schon (ohne Rücksicht auf Bearbeitung) bedeutende und anziehende Erfindungen besitzen, aber bisher noch nicht genug auf sie in glücklicher Stunde gemerkt haben — wie des nicht wenigen, besonders deutschen Componisten, vornehmlich in jugendlichem Alter gehet, so ist ihm zu rathen, jenes kunstlichin mehr zu thun; und sie ihm aber nicht verliehen — erzwungen lässt sich das nicht — sich mehr an schon gegebenen Stoff, wie eben in jenen Variationen, zu halten, wo es ihm dann, bey einer Geschicklichkeit im Ausführen, gewiss gelingen wird. — Als Uebungsstück für schon ziemlich fortgeschrittene Scholaren ist übrigens diese Sonate zu empfehlen.

Divertissement pour le Pianoforte à 4 mains, comp. par J. N. Hummel. Oeuvr. 51. Hamburg, chez Cranz. (Pr. 20 Ge.)

Wenn Jemand, nach Bekanntschaft mit den neuesten Compositionen des Herrn Kapellmeisters H., glauben sollte, es gehe ihm wie mehr wenigen ausgezeichneten deutschen Componisten in vorgerückten Jahren, er könne nemlich nicht mehr leichtfasslich, fröhlich, ohne alle Schwierigkeiten für die Ausführenden schreiben, ohne matt und leer, oder gesucht und steif zu werden; wenn Jemand das glauben sollte, so kann er sich aus diesem Musikstück vom Gegentheil überzeugen. Es ist sehr populär, fröhlich, leicht, nichts weniger als matt und leer, oder gesucht und steif; es ist überhaupt, und in gar nicht gewöhnlichem Grade, was der Titel sagen will ein angenehmes, heiteres Unterhaltungsstück für mässig geübte Spieler. Es fängt mit einem pathetischen, aber lebhaften Marsch, aus Es dur, an, der etwa so lang ausgeführt ist, wie die bekannten von Ries, und das am wenigsten ausgezeichnete Stück des Werkchens ist. Sein Ausgang, nach der Reprise des zweyten Theiles, moduliert in aushaltenden Accorden nach der Dominante von G moll; hierauf folgt ein kurzes, sehr gefälliges Andante, quasi Allegretto, aus G dur, das denn beym Ausgang wieder nach der Dominante von Es dur moduliert; und nun macht ein ziemlich lang ausgeführtes, sonderes, zierliches, an angenehmen Figuren und pikanten Wendungen der Harmonie reiches Rondo den Beschluss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. **Nº. 36.** 1820.

Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts;

über seinen Gebrauch als Solo- und Orchester-Instrument.

Schon seit längerer Zeit war es mein Wunsch, den Musikliebenden und den das Fagott studirenden Künstlern und Dilettanten etwas über die Art und Weise, wie solches seinem Character gemäss effectvoll behandelt seyn will, und wie eine dreyssigjährige Erfahrung und ununterbrochenes, aufmerksames, je hartnäckigeres Studium es mich gelehret hat, öffentlich mitzutheilen. Aufgemuntert von achtbaren Kunstfreunden, die den Wunsch mit mir theilten, das Beste dieses schwierigen Instruments gefördert zu sehen, habe ich mich entschlossen, jene meine Erfahrungen über die Behandlung dieses Instruments in diesen Blättern nieder zu legen. Seit meinem achtzehnten Jahre ist dasselbe mein unablässiges Studium, und jetzt, wie seit meiner frühen Jugend, gewähret es mir grossen Vergnügen, einen Künstler oder Dilettanten zu finden, der es nur etwas mehr als mittelmässig behandelt. Meine Absicht kann daher nur darauf hinausgehen, die Zahl der guten Fagottisten durch meine Mittheilungen zu vermehren, und dem schönen Instrumente die Theilnahme zu verschaffen, die es, vermöge seines eigenthümlichen Charakters, verdient. — Ich hatte das Glück, nachdem ich im 8ten Jahre die ersten Grundsätze in der Musik erhalten hatte, meine Studien auf dem Fagott im 10ten bey dem vortrefflichen Georg Ritter in Potsdam anzufangen, und im 20sten, wo ich meine Kunstreisen antrat, zu vollenden. Den geschickten, nun leider schon längst verewigten Meister des Fagotts, eine auch durch seinen anlenvollen Vortrag in jeder Stunde, die er mir seines Unterrichts würdigte, zur Begeisterung hin, so dass ich Tag und Nacht studirte um ihn, wo möglich, zu erreichen. Meine beynahe 18jährigen Reisen durch den, in musikalischer Hinsicht wichtigsten Theil Europa's haben mir Gelegenheit gegeben, den Geschmack der verschiedenen Nationen kennen zu lernen, und mir das zu entnehmen, was ich zur Vervollkommnung meines Instrumentes und seiner Behandlung für tauglich hielt. —

Das Fagott wird von sehr vielen Fagottisten, die vermöge ihres übrigen musikalischen Talentes alle Achtung verdienen, auf eine demselben nachtheilige und ganz zweckwidrige Art behandelt, und es hat mir jedesmal wehe gethan, wenn ich fast auf allen Instrumenten mehr Virtuosität und Geschmack, als auf dem meinigen angetroffen habe, ohngeachtet das Fagottist selbst nicht ohne Anlage war, und bey dem Studium einer guten Methode es sehr weit hätte bringen können. Allein die meisten Fagottisten bestreben sich hauptsächlich, Schwieriges auszuführen, ohne Effect, Schwieriges in Sprüngen und Gängen, die das Instrument nicht duldet, die vielmehr ihm entgegen sind. Gretry sagte „Das Fagott ist lugubre", es zerschneidet das Herz, sobald es Sätze machen soll, die seiner Würde entgegen sind; es muss daher erhaben, und als einer Geistesstimme ähnlich tönendes Instrument behandelt werden. Allein um diese Vollkommenheit zu erlangen, ist bey einem so launenhaften Instrumente, wie das Fagott wirklich ist, eisemer Fleiss nöthig bey guten Natur-Anlagen — bey physischer Kraft, einer gesunden Brust, gehörig geformten Lippen, gesunden Zähnen, und vornehmlich bey Kraft in den Kinnbacken. Das erste Erfordernis in der Musik des ausübenden Künstlers ist ein schöner, reiner Ton. Diesen nun auf einem Blas-Instrumente zu erlangen, ist eben so schwer, als jemanden eine schöne Stimme anzubilden, die ihm von der Natur versagt ist; nur durch Kunst und aufmerksames

Studium kann man bey einem tüchtigen Werkzeuge diesen seiner Natur fehlenden Anlagen zu Hülfe kommen. Jeder Fagottist muss erstens sein Mundstück oder Rohr selbst machen, um sowohl das Holz hierzu wählen zu können, als auch es sich nach seinem Munde einrichten und formen zu lernen. Auf diese kleine Maschine kömmt sehr viel an; es muss aber das Holz dazu reif, doch nicht überreif seyn, sonst ist es zu hart; denn das Fagott ist von andern Rohr-Instrumenten, z. B. der Oboe und Clarinette, in dieser Hinsicht gerade das Gegentheil: es verlangt weiches, diese verlangen hartes Holz. Sodann muss die Form des Mundstücks nicht zu breit seyn, sonst geht das Piano verloren, weil die Kraft des Mundes durch ein zu breites Rohr sehr geschwächt wird. Endlich muss es überhaupt sehr gleich geschabt seyn, wie am besten zu bewerkstelligen ist, wenn man es gegen das Tageslicht hält, und kann es alsdann mit einer flachen englischen Feile an der Oeffnung ein wenig rauh gemacht werden, wodurch der Ton sammetartig wird. — Zweytens jedes Instrument, und hauptsächlich das Fagott, hat falsche Töne: es mag noch so gut, und mit allem möglichen Fleiss gearbeitet seyn, zwey bis drey Töne sind immer schlecht und unrein. Dasjenige, was wenig unrein ist, kann und muss man gut nennen. Sein Instrument in diesem Punkte rein zu haben, richtig zu intoniren, indem man ihm zugleich einen schönen Ton abgewinnet, das ist das grosse Studium eines Künstlers. — Um rein zu blasen, und einen schönen Ton zu bekommen, ist die Tonleiter das einzige Mittel; allein das Studium ist vielen zu trocken, und sie glauben, wenn sie einige Rouladen auf dem Fagott machen können, die Tonleiter sey nur für Anfänger. Wie sehr diese Schwachen irren, beweist das häufige Klagen über richtige Intonation bey vielen Fagottisten. Jeder Musiker muss, wenn er in seinem Zimmer seine Studien beginnet, etwa eine halbe Stunde langsam die Tonleiter, Secunden, Terzen, Octaven vom Pianissimo bis zum Fortissimo, und so wieder von diesem zu jenem auf seinem Instrumente durchgehen. Bey einem solchen täglichen Studium bekommt er auch die gehörige Kraft in dem untern Theil des Mundes und der Kinnbacken, wovon ein reiner, aber auch ein kraftvoller, schöner Ton, und eine Sicherheit im Adagio und in den Passagen die wichtigen Früchte sind. — Das Fagott-Solo hat in der Musik eine Tenorpartie: es muss also jedes Studium dieses Instruments bezwecken, einer schönen Tenorstimme ähnlich zu werden und einen talentvollen Tenorsänger den Rang streitig zu machen. Alles, was es vorträgt, muss von edler Eindringlichkeit, tragend und singend seyn, was freylich sehr schwierig ist, aber in der Natur des Instruments liegt, und seine wahre und schönste Eigenthümlichkeit ist. Hat man nun sein Instrument durch die Scala rein, eine Festigkeit und Ausdauer im Munde, und einen sammetartigen Ton erhalten, so sind auch jene Schwierigkeiten zu besiegen. Wenn wir durch gehörige Abstufung dessen, was man in der praktischen Musik, von der Malerey hergenommen, Schatten und Licht nennet, mannigfaltigen und wahren Ausdruck erlangen: so können wir auch gewiss seyn, die Zuhörer durch dieses unser Instrument, je, durch dieses vor vielen andern, zu begeistern und in ihnen dieselben Gefühle zu erregen, die in der Composition liegen; und damit haben wir unsern, und hat unser Instrument seinen Zweck erreicht. —

Es ist schon oben erwähnt worden, dass jedes Instrument gleichsam seine Localfehler hat, und dass, diese zu vermeiden, damit sie dem Zuhörer nicht bemerkbar werden und den Eindruck stören, gleichfalls ein Hauptstudium des Musikers seyn müsse. Das Fagott hat sich eben durch diese Vernachlässigung bey vielen Musikfreunden etwas gleichgültig gemacht, weil es zuweilen Töne hervorschnarrt, die misfällige Vergleiche zulassen. Das Schnarren der Töne kömmt daher, dass der Ansatz (Embouchure) nicht fest, und das Mundstück oder Rohr nicht so geformt, wie oben benennt ist, und man das Instrument durch zu starkes Hineinblasen auf einmal zu sehr angreift. Will man das Instrument forciren, so müssen die Lippen, fest geschlossen, vom Rohr nicht weichen, und der Ton muss gemässiget seyn; hierdurch werden die tiefen Töne, die eben am meisten gemässiget seyn wollen, sogleich verbessert. — Mit dem, was man Schwierigkeiten nennt — Passagen und dergl. — sey man sehr behutsam, sie müssen, wenn man sie machen will, ganz für das Fagott geeignet seyn. Mit der grösten Weichheit muss der Zungenstoss durch die Bindungen der zwey ersten Noten geschliffen, die letztern getonen,

und diese nicht zu spitz, überhaupt alles, was articulirt werden soll, weich und nicht zu geschwind gemacht werden, weil sonst Undeutlichkeit die Folge davon ist. Das Fagott muss keine abgebrochenen Sätze vortragen, sondern sich durch einen fliessenden Gesang auszeichnen; edel, mit Ausdruck, mit getragenem Töne in nicht zu geschwindem Tempo muss alles vorgetragen werden. In den haltenden Tönen muss man durch ein vorzügliches Piano, Crescendo und Decrescendo sich auszuzeichnen bemühen und alles Barocke in den Passagen verbannen; in schnellen Gängen aber durch eine höchst vollkommene Deutlichkeit dem Zuhörer und dem Instrumente selbst zu Hülfe kommen. — Es giebt auf dem Fagott einige Töne, worauf der Triller schlecht klingt; das sind vorzüglich das zweygestrichene f und dreygestrichene g; man suche sie zu vermeiden, denn auch mit der grössten Mühe, gutem Ansatz und Rohr, machen sie eine schlechte Wirkung. Jeder Triller, Pralltriller und Mordent muss weich angegeben werden; im entgegengesetzten Falle werden sie schnarrend und rauh. Haltende Triller müssen steigend und mit Kraft gemacht werden, ein verschmelzendes Pianissimo muss sie endigen. Hierzu gehört aber eine grosse Festigkeit in den Muskeln des Mundes, wozu jedoch jene empfohlene Uebung der Tonleiter hülfreiche Mittel darbietet. — Das Fagott hat einen Umfang von 24 ganzen Tönen, nemlich von zweygestrichenem h bis zum fünfgestrichenem d, die alle in einem richtigen Verhältnisse stehen. Man kann in der Tiefe das dreygestrichene a und in der Höhe auch das im Tenorschlüssel geschriebene dreygestrichene es und e, sogar f erreichen. Es geht aber dem Fagott, wie dem Pianoforte, wenn dies zu viele Octaven hat: es verliert das richtige Verhältniss zu den übrigen Tönen; sie liegen nicht in der Natur des Instruments und können nur durch unnatürliches Forçiren desselben hervorgebracht werden, was nicht angenehm, und dem Fagott, so wie der Embouchure nachtheilig ist. Man begnüge sich also, die 48 ganzen und halben Töne schön und rein zu geben, und ich glaube, man kann mit diesem Umfange schon Effect genug bewirken. — Bey meinem kurzen Aufenthalte in der Schweitz erinnere ich mich, vor 15 Jahren zu B. einen Dilettanten des Fagotts kennen gelernt zu haben, der eine grosse Menge Klappen an seinem Instrumente hatte, so dass er zuweilen selbst nicht wusste, wie er die Töne habhaft werden sollte. Auf meine Frage nach der Absicht all dieser Geräthschaften, gab er mir naiv zur Antwort: dass er dadurch mehr Töne hätte. Ich bat ihn, sie hören zu lassen: aber ohngeachtet alles Grauen erregenden Aufblasens der Backen, wurden meine Ohren von lauter falschen — man konnte kaum sagen: Tönen zerrissen; von Lauten, die eher aus einem Kuhhorn, als aus einem Fagott zu kommen schienen. Ich gab daselbst Concerte, er hatte Gelegenheit, das Instrument von einer anderen Seite kennen und durch meinen wenigen Unterricht etwas gemässigter bearbeiten zu lernen.

Im Orchester bei grossen Musiken will das Fagott eben auch mit Zartheit behandelt seyn, und nicht mit Heftigkeit, wie viele glauben es thun zu müssen, um bey Massen von Instrumenten und Sängern durchzudringen und gehört zu werden. Man sey versichert, dass das Fagott selbst in den Ensemble-Stücken sehr gut gehört wird, und man nicht nöthig hat, durch ein Forçiren desselben das Schöne und Sanfte des Tons zu verwischen. Im Orchester muss man eben so, wie beym Solo, jeden Ton, der bedeutend ist und auf den unser Gefühl uns aufmerksam macht, herauszuheben suchen. Wer nur die Werke eines Gluck, Mozart, Spontini und anderer mit Aufmerksamkeit gehört, und die Fagottpartie darin ausgeführt hat, der wird am besten beurtheilen können, wie diese Meister in die Seele des Fagotts gedrungen sind und ihm keinen Ton abzwingen, der nicht seine Wirkung machte. Man blase auch seine Ripienstimme auf einem nicht zu starken Rohre, selbst darum, dass man, wie z. B. in den Musiken dieser Meister, worin sich grosse Fagottpartieen befinden, sich nicht zu sehr anstrengt und am Ende die Kraft verliert. — Um Brauchbarkeit und Routine im Orchester zu erlangen, ist es nöthig, dass man jung hineinkömmt. Man muss auf jeden Ton, den man hier blässt, genau Acht geben; es ist die beste Schule, um richtig zu intoniren, weil durch die rein gestimmten Saiten-Instrumente die falschen und mangelhaften Töne desto hörbarer heraustreten. — Es ist schon erwähnt und auch sonst bekannt genug, dass eben dieses unser Instrument der menschlichen Stimme am nächsten kömmt, und wie nun bey dieser

der grösste Vorzug ist, dass sie zum Ausdruck jedes Gefühls und seiner Nüanzen sich eignet: so muss dieser Vorzug auch auf diesem Instrumente möglichst erreicht werden. Um dahin zu gelangen, wählte ich bey meinem sechs monatlichen Aufenthalte zu Neapel 1807, den vortrefflichen Componisten und Singmeister Mosca zum Lehrer, der mir den herrlichsten, zweckmässigsten Unterricht dadurch ertheilte, dass er mir die schwierigsten Recitative und Arien auf dem Fagott einstudirte, und sie mir mit dem Klavier begleitete. Nach dieser hier angegebenen Methode habe ich geübt, mein Instrument und die Behandlung desselben jenem Vorbilde menschlicher Sänger nahe zu bringen, und auch meine Compositionen darnach eingerichtet. Bis jetzt habe ich von denselben durch den Druck noch nichts bekannt gemacht: ich werde aber mit Vergnügen den Wünschen meiner Freunde, Künstler und Dilettanten des Fagotts, nachkommen, um bey einer der geachtetsten Musikhandlungen Deutschlands meine Compositionen in dasselbe — für jetzt einige Concerte, Concertinos, Quartette, Quärtette von Haydn, von mir fürs Fagott arrangirt, mehrere Schottische Lieder von Haydn fürs Fagott mit Begleitung des Pianoforte, und andere grosse Gesellschafts-Sonaten fürs Fagott von fremden Meistern sowohl als von mir componirt, mit Begleitung des Pianoforte herauszugeben. Mein Zweck dabey ist, nicht allein durch die Herausgabe dieser Musikalien den Katalog für Fagott-Musik zu vergrössern, sondern Künstler und Dilettanten des Fagotts zu veranlassen, sich durch dieselben, und meine hier mitgetheilten Fingerzeige zu bewegen, ihr Instrument von der rechten Seite zu betrachten, und in der Ausbildung desselben und ihres Vortrags die rechten Wege entweder erst einzuschlagen, oder auf denselben richtig weiter fort zu schreiten.

Carl Baermann,
erster Fagottist der Königl. Preuss. Kapelle.

Nachrichten.

Wien. So viel auch in diesen Blättern bisher über die hiesigen musikalischen Leistungen gesprochen wurde, so blieb doch eine Kunstanstalt unberührt, die eben durch ihre Seltenheit um so merkwürdiger wird, da sie sich mit einem Zweig befasst, der leider in unsern musikalischen Zeiten nur wenig, im lebenslustigen Vindelicien beynahe gar nicht cultivirt wird.

Dem kaiserl. Herrn Hofrath Kiesewetter verdanken wir seit fünf Jahren diesen in seiner Art einzigen Genuss. Selbst ein ausgezeichneter Theoretiker und gründlicher Sänger, im Besitz einer gewählten Bibliothek herrlicher Meisterwerke italienischer und deutscher Klassiker, veranstaltet er mit bedeutenden Aufopferungen immer in den Wintermonaten mehrere Privatconcerte in seiner Wohnung, wozu die wahren Kunstfreunde dieser Kaiserstadt freundlich geladen, und meistens Vocal-Compositionen aus dem goldenen Zeitalter der Tonkunst, eben so gehaltvoll als selten, aufgeführt werden. — Die vorzüglichsten Dilettanten, 30 bis 40 an der Zahl, gewöhnlich nur vom Contrabass und dem begleitenden Pianoforte — welchen Platz wechselsweise die Herren Gebauer und Worzischeck einnehmen, unterstützt, geben nun, durch wiederholte Proben mit dem Geist des Tonsatzes innig vertraut, diese Meisterstücke des Alterthums mit einer Reinheit im Vortrag, mit einer Vollendung im Ausdruck, dass nichts zu wünschen übrig bleibt, und man nur dadurch einen klaren Begriff von der erhabenen Wirkung eines Chorsatzes in der Peterskirche erhält. — Wir schmeicheln uns, durch eine Inhaltanzeige jener nur wenig bekannten Compositionen unsern Lesern ein angenehmes Geschenk zu machen, und die erhalten dann ein genaues und vollständiges

Verzeichniss

der vom Jahr 1816 bis zum Frühjahr 1820 ausgeführten Werke im strengen Styl.

(* deutet die Wiederholungen des Stückes an.)

Allegri, Lebte von 1590 bis 1640. Römus, Autor des berühmten Miserere der Sixtinischen Kapelle.

Salvatorem expectamus, Motetto a 6 v.

(wird am ersten Advent-Sonntag in der Sixtinischen Kapelle gesungen.)

Benevoli. Päpstlicher Kapellmeister an der St. Petri Kirche, ums Jahr 1650.

Regna terrae etc. Salmo a 12 Soprani.

Bach, Joh. Seb. geboren 1685, starb 1750.

Kyrie et Gloria a 8 v. reali e 4 di rip. con due Orchestre

Google

Motetten: Ion, meine Freude. 8 stimmig.
* Magnificat, à 5 v. con Orchestra.

Baj, Bolognese. Lebte von 1650 bis 1718.

Miserere a due Cori. (wird am grossen Donnerstage in der Sixtinischen Kapelle gesungen.)

Biffi, Kapellmeister an St. Marco zu Venedig zu Anfang des vorigen Jahrhunderts.

Deus, in nomine tuo etc. Ps. a 5 voc.

Cassaro, Neapolitanischer Kön. Kapellmeister in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

* Ps. 116. Confitemini Domino etc. trad. in vers. ital. S. A. e T. conc. con Cori e con Orch.

Caldara, Venetianer, Kaiserl. Vice-Hof-Kapellmeister in Wien. Lebte von 1673 bis 1763.

** Te Deum, a 4 v.
* Regina coeli, a 4 v.
* Kyrie, a 6 v. con strum. (1728).
Cum invocarem, a 4 v. con strum.
Ecce nunc benedicite, a 4 v. con strum.
Laude Jerusalem, a 6 v.
Stabat mater, a 4 v. con strum.
La passione di G. C. Ora. con strum.
La morte e sepoltura di G. C. Ora. con str.

Durante, der Stifter der neueren neapolitanischen Schule. Lebte von 1683 bis 1760.

Intanto de B. V. à 4 v. conc. con strum.
Magnificat a 4 v.

Handel Lebte von 1685 bis 1759.

Te Deum, zur Feyer des Utrechter Friedens mit Orch.

Hasse, genannt il Sassone. Lebte von 1705 bis 1783

Miserere, a 2 S. S. ed A. con V. V.
Regina coeli, a 4 conc. con Orch.

Haydn (Michel), geboren .... gestorben 1806.

Requiem, hinterlassenes Fragment, Autograph.

Jomelli, Neapolitaner. Lebte 1714 bis 1774.

* Vertumno paschali, a 6 v.

Lotti, Venet. Kapellmeister an St. Marco. Blühte von 1695 bis gegen 1730.

Gloria in C von 4 bis 14 Stimmen mit Orchester.
Ad Dominum cum tribularer, Ps. a 4 v. Madrigale a 5 voc.

Leo, Neapolit. Königl. Ober-Kapellmeister. Lebte von 1694 bis 1744.

** Miserere, a 2 Cori.
Dixit, a 2 Cori con Orch.

Marenzio (Luca). Blühete circa 1580 bis 1599.

Madrigale a 4 v.

Marcello, Venetianer. Geboren 1680 gestorben 1739.

** Ps. 9 A. T. B. — 23 S. S. — * 16 T. T. — * 41 S. S. S. S. A. — * 18 A. T. B. B. — 45 A. — 50 A. T. B. con Viola — 17 A. T. B.
* Timoteo, Cantata a 5 v. A. S.

Mozart.

Davide penitente. Duetto a Tenore.

P. Martini, Bolognese. Lebte von 1706 bis 1784.

Adoramus te, a 2 Ten.

Pergolesi, Neapolitaner. Lebte von 1707 bis 1739.

* Salve regina, a C. solo con V. V. V.
* Laudate pueri, a C. solo e Coro à 4 v. con V. V. V.
Miserere, a 4 v. con strum.

Palestrina, Romer. Lebte von 1529 bis 1594.

Turbae ex pass. D. N. I. C. a 6 v.
Vexilla regis, a 4 v.
Tribulatus, Mott. a 6 v.
* Fratres ego enim, a 8 v.
Magnificat a 4 v.

Scarlatti (Alessandro). Neapolit. Königl. Ober-Kapellmeister. Lebte von 1658 bis 1728.

* Nisi Dominus, a S. ed A. conc con Coro e V. V.
Madrigale a 6 Soprani.

Sarti, geboren 1730 gestorben 1802.

Kyrie a 6 v. reali, Fuga.
Miserere, a 4 conc. oppure Viola e Vlc. obl.

Vallotti (P.), Kapellmeister del Santo zu Padua. Lebte von 1705 bis 1780.

Responsorii per la Settim. santa a 4 v. ed Org. (V. V. ed Ob.)

Wagenseil. Lebte von 1683 bis 1777.

Miserere a 4 v. alla capp.

Digitized by Google

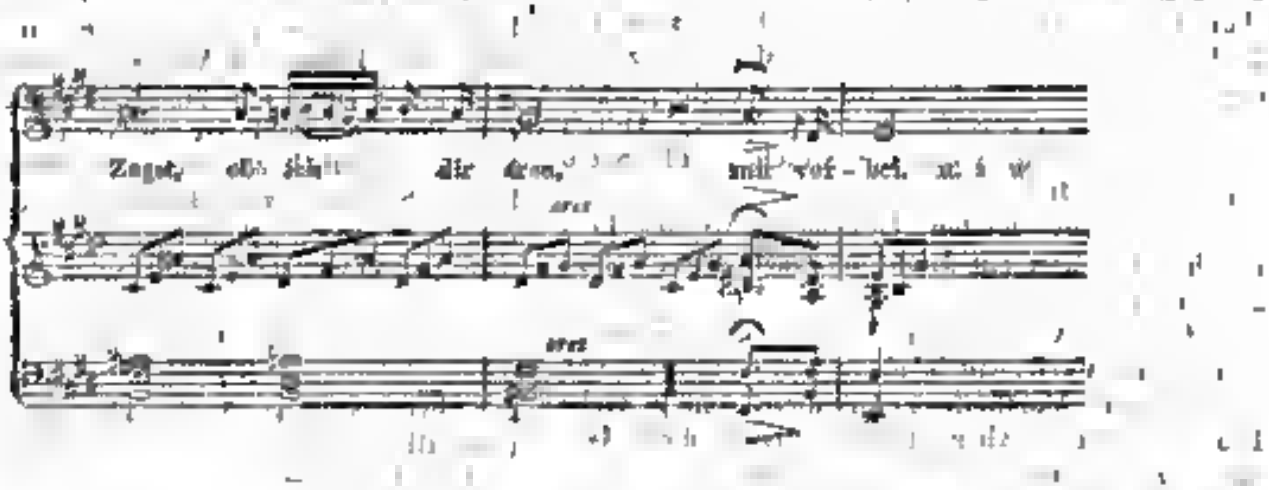
Recensionen.

Sechs Lieder von Gerstenbergk, in Musik gesetzt, mit Begleitung des Fortepiano, von Carl Ebersbein. 4tes Heft. Hamburg bey Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Dass die deutschen Tonsetzer sich immer mehr mit Gesangmusik beschäftigen, und auch diese, in früherer Zeit nicht mit gehörigem Ernste betriebene Gattung der Musik zum Augenmerk ihrer geistigen Thätigkeit machen, ist in jeder Hinsicht lobenswerth. Vielleicht sind wir so glücklich, auch in diesem Felde den hohen Punkt zu erringen, dessen Besitz in der Instrumentalmusik uns keine Nation mehr streitig macht. — Und diess können wir, ja, wir werden es gewiss erreichen, wenn wir einmal den Geist unserer grossen Dichter mehr durchdringen, ihr tiefes Seelenleben mehr auffassen, und uns so allgemein zu jener Stufe des geistigen Lebens erheben, welches auch bey ihnen entweder aus der eigenen Kraft, oder der Anschauung anderer grossen Werke, eigentlich aus der Durchdringung von beyden, sich entwickelte. — Dass wir uns auf dem Wege zu dieser folgenreichen Naturanbildung befinden, dass ist nicht zu läugnen. Müssen nicht die bey allen gebildeten Anstalten eingeführten Deklamationsübungen — es möchte hier selten eine Ausnahme seyn — wenn sie nur mit Ernst und Geist betrieben werden, zu diesem schönen Ziele führen? — Freylich muss die angegebene Bedingniss erfüllt werden, es müssen solche Männer diese Uebungen leiten, welche das volle Seelengemälde des Dichters ergriffen haben, und die Kunst besitzen, diese Flamme der Begeisterung in das so leicht entzündbare Gemüth der Schüler überzutragen, und hier eine gleiche Glut innerer Seelenwärme anfachen zu können. — Und mehrn würden diese Männer einen ausserordentlichen Vorschub, und die wichtigste Andeutung auch für andere Fälle erhalten, wenn sie jene, von braven Tonsetzern durch Musik erhobenen, und zur vollendeten Anschauung der tiefsten Ursinne gebrachten Gesänge studiren würden, und sie dann ihren Schülern in diesem gewählten Sinne vortragen hiessen. — Wer je das reiche Seelenleben empfand, welches die guten Tonsetzer in ihre Werke überfliessen liessen, wer je diese harmonische Entströmen selbst der tiefsten Ursinne fühlte, welcher die alte Kunst in ihren grössten Bildungen so glücklich nachahmte, eigentlich der Natur ablauschte, wer, davon überzeugt, dass eine und dieselbe dichterische Kraft allen Kunstwerken zu Grunde liegt, mit diesen Rücksichten das gewöhnliche Deklamiren — selbst von manchen gepriesenen Deklamatoren — vergleich, der wird wissen, dass wir etwas auf diese Weise mehr, wie sonst, mit dem Geiste unserer Dichter, Redner u. s. w. vertraut werden, eben doch selten das ganze Seelenleben erringen. Tief war daher auch in dieser Beziehung der Sinn der Alten, wenn sie den Dichter und Musiker in einer Person vereinigt sehen wollten. Denn der Dichter kann wohl sein Seelengemälde in festen Umrissen geben, aber nie wird es diese innere Fülle, diese Verklärung erringen, in welcher es dem erscheint, wenn beyde Musen, im schwesterlichen Bunde, ihre gegenseitige Kraft und Eigenthümlichkeit in dem Strahlenpunkte gemeinsamer künstlerischer Begeisterung verbunden. — Und dann, zum belebenden Schwunge der gewöhnlichen Deklamationen, zum bedeutenderen Auffassen des von unseren Dichtern so reich entwickelten Seelenlebens, somit zur schönen nationellen Verbindung und Erhebung wird es führen, wenn sich die warme und ernste Pflege der Gesangmusik mehr verbreiten, und ein immer günstigere Aufnahme finden wird. Um aber diesen wichtigen Anforderungen zu entsprechen, wird ein Künstler erfordert, der mit geborgtem Zartsinne, der nöthigen Gewandtheit und Seelenkraft ausgerüstet — nebst der unentbehrlichen Begründung und umfassenden Kenntniss und Meisterschaft im eigenen Kunstgebiete — den Dichter in seinem wahren Lebenspunkte aufzugreifen im Stande, jene, Tausenden verborgenen geheimen Züge der dichterischen Seele, und derselben wunderbare Verzweigungen erkennt und fühlt, und so mit seinen Kunstmitteln ein Gemälde gibt, aus welchem das in schönen harmonischen Einklange verbundene Leben zweyer Seelen spricht. —

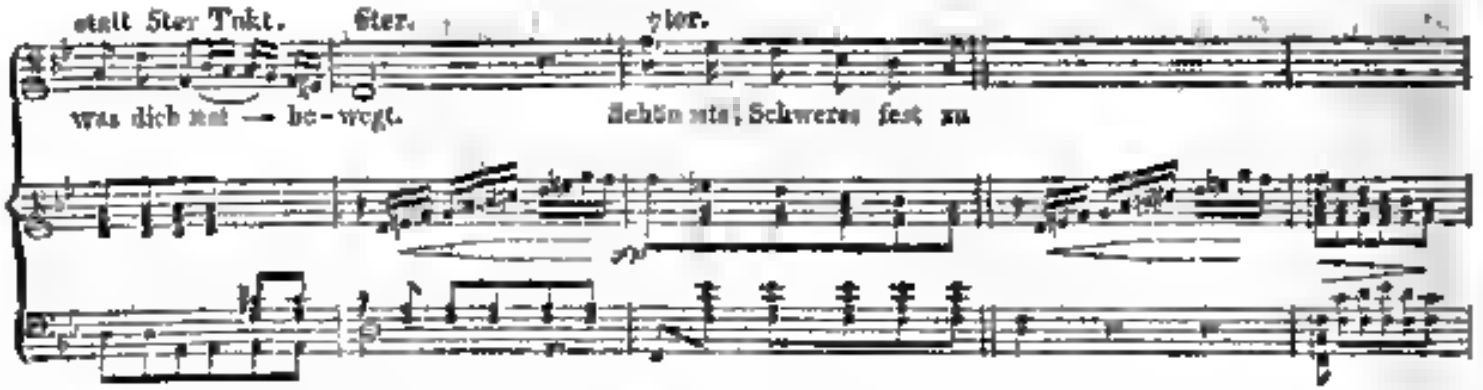
Zu jenen Männern, welchen die Muse des Gesanges, nach den bereits schon gelieferten Proben, sehr günstig ist, und die dadurch den Ruf der Natur zu jenem schönen, aber entwickelten Ziele beurkundet haben, gehört auch der Herr Verf. — Ist zwar das vorliegende Werk des-

selben nicht für grössere Aufführungen bestimmt, in welchen sich der Genius des Künstlers umfassend entwickeln kann, so sind doch diese Gesänge, besonders einige, so wahr ergriffen, und sie zeigen von einem so genauen Studium des Dichters, dass der Rec. ihrer Bearbeitung alles Lob ertheilen zu müssen glaubt. Und in dieser Hinsicht findet sich derselbe auch verpflichtet, auf Einiges den Hrn. Verf. und die Vortragenden aufmerksam zu machen. Die einfache, reine, sehnsüchtige Seele ist im ersten Liede gut gezeichnet, sollte die Zeichnung aber nicht noch mehr Wärme erhalten müssen? Rec. würde diess in den zwey letzten Zeilen, durch interessantere und reichere Harmoneengänge zu bewerkstelligen gesucht haben. Auch kann hier durch die Steigerung beym Vortrage geholfen werden. Das zweyte Lied „Vorbey" ist recht gut gegeben. Dass der Herr Verf., zum Behuf eines mannigfaltigen Vortrags der verschiedenen Strophen, selbst die Veränderungen angab, daran hat er sehr wohl gethan. Jene, welche die nöthige Gewandtheit noch nicht besitzen, dergleichen passende Gesangveränderungen aus sich erzeugen zu können, werden ihm deswegen Dank wissen. Auch sichert dieses Verfahren eine richtige — weder zu matte, noch überladene — Ausführung, und verdiente, von den Tonsetzern für den Gesang, bey allen schweren auszuführenden Tonstücken, vorzüglich jenen im langsameren Zeitmasse, nachgeahmt zu werden. — Um einem möglichen harmonischen Misstande vorzubeugen, würde der Rec. bey der ersten Triole der oberen begleitenden Stimme im Anfange des dritten Taktes a cis fis, statt cis fis a gesetzt haben. Eben so hätte er die letzte Stelle in der Melodie mit dem Text „nur vorbey" „seyd vorbey" u. s. w., als dem Hauptlichtpunkt des Ganzen, wo sich sowohl die ganze Kraft in der Darstellung zusammenfassen muss, auf folgende Weise gegeben:



Durch das Crescendo hätte sich die Kraft bis zum Hauptpunkte gesteigert, und wäre dann in den leisesten Hauch zurückgesunken — das Bild eines gespannten Gemüthes, dessen Kraft im trostlosen Schmerze erlöscht. — Treffend ist der Charakter des dritten Liedes „der Nachblicke. Doch glaubt Rec., dass es dem Geiste der Dichtung angemessener gewesen, wenn die Tonsetzung bey der Stelle „mit Wimpel bunt wehend, und immer vorsehend", anstatt sich vier Takte lang in A moll und dessen Dominante zu bewegen, im 5ten Takte durch G nach C dur geführt worden wäre. Der muntere, frohe Charakter des Ganzen hätte gewonnen, und die Mitteltinte wäre nicht so grell erschienen. Auch ist mit der flüsteren, melancholischen Stimmung stets ein in sich Kehren verbunden, was besonders dem Sinn dieser Stelle widerspricht. Durch das Ausleiten in das C ist aber gerade das Verscheuchen alles beengenden Sinnens durch den Frohsinn charakterisirt. —

Das vierte „Nur still" scheint dem Rec. das gelungenste, so wie es ihm auch als Dichtung am besten gefällt. Hier ist Dichtung und Musik in einem Guss, hier bewährt sich so ganz die erhebende, oder vielmehr verklärende Kraft der Tonkunst, worüber oben ausführlich gesprochen wurde. Nur zwey Stellen würde der Rec. anders gegeben haben, jene im 6ten und 7ten Takte.



Die erste, um das Bild der Ermuthigung reiner zu geben. Der Hr. Verfasser hat zwar auch diese Absicht, und es durch das angezeigte crescendo deutlich ausgedrückt: allein bey der bleibenden gleichen gemüthlichen Anregung durch dieselbe moll Tonart kann so nur eine Verstärkung der traurigen Gefühle, nicht aber eine Erhebung zum stärkenden zuversichtlichen Gefühle im Innern bewerkstelligt werden. Bleibt aber die Harmonie hinweg, so hebt sich die Seele mit der Figur, und fühlt dann ganz die ermuthigende Kraft in der nun mit desto grösserer Wirkung eingreifenden Harmonie. Durch die zweyte Stelle wird die weiche, edle Seele wärmer gemalt.

Die zwey letzten Gesänge „Muthig hindurch“ und „an ein Licht im Dachfenster“ sind auch gut.

Gewiss wird jeder Freund des Gesanges dem Hrn. Verf., auch abgesehen von den oben angegebenen Vortheilen, für diese schöne Gabe Dank wissen. Aber studirt müssen diese Gesänge seyn, und richtig vorgetragen werden, wenn sie die gehörige Wirkung erzeugen sollen. Und von wie vielen herrlichen Edelsteinen leuchtet das ihnen innewohnende Licht deswegen nicht, weil man sich nicht genug auf die Kunst der Fassung versteht, und es versäumt, sich in diesem wichtigen Punkte an die kunsterfahrenen Meister zu wenden! — —

Kurze Anzeige.

Notturno à quatre mains pour le Pianoforte, comp. — — par C. A. Gabler. Oeuvr 47. Leipzig, au Bureau de Musique de Peters. (Fr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese Musik ist, dem Inhalte und der Form nach, dem Namen gemäss, den sie führt: sie enthält, was und wie man's wirklich zu einer Nachtmusik passend geben könnte — es versteht sich, mit Blasinstrumenten! Ein Marsch fängt an, zu dem auch ein beygelegtes vierstimmiges Lied, Lob der Nacht, gesungen werden kann, dann folgt ein Tempo di Minuetto, wie der Marsch, mit Trio; nun ein kurzes Larghetto; hernach eine Polonoise mit Trio; endlich eine Reihe Variationen, deren letzte weiter fortgeleitet wird und beym Schlusse zurückführt zu dem Marsche, mit dem man gekommen war, und der nun hier abgekürzt wiederholt wird. Alles ist sehr leicht zu fassen und auch leicht vorzutragen; alles innerhalb der Gränzen mässig ernster und mässig fröhlicher Empfindungen geschrieben; alles übrigens ohne Ansprüche, ausser, auf eine (mit allen Reprisen) etwa halbstündige gefällige Unterhaltung — welche Ansprüche das Werkchen auch nur allein machen kann: höhern gar nicht! Die Ideen selbst sollten aber doch mehr Eigenthümliches in der Erfindung haben. Das Verhältniss der beyden Spieler gegen einander ist angemessen, und das Ganze denen, welchen es bestimmt ist, auch in dieser Form zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. № 37. 1820.

Recension.

Melodieen zum katholischen Gebet- und Gesangbuche, herausgegeben von Johann Baptist Weigl, königl. baierschem Professor der Moraltheologie und Kirchengeschichte am Lyceum zu Amberg. Salzbach, bey Seidel. Wien, bey Carl Gerold. (Pr. 2 Thlr. ordin.)

Ein frommer Sinn und ein reines Streben zum Bessern hat diese Sammlung von Melodieen erzeugt. Sie ist zunächst für Studirende berechnet, weil nach der königl. baierschen Verordnung der Gottesdienst auf Gymnasien und Lyceen durch deutschen Kirchengesang gefeyert werden soll. Doch sagt der Hr. Verf., dass er sowohl bey der Wahl des Textes, als auch bey dem musikalischen Satze auf die allgemeine Brauchbarkeit Rücksicht genommen habe. Im Eingange der Vorrede klagt derselbe über die Gegner der wahrhaft lobenswerthen Bestrebens, den deutschen Kirchengesang immer mehr bey der gottesdienstlichen Feyer einzuführen, und dadurch die versammelten Gläubigen in einen näheren, thätigen Antheil an der Gottesfeyer zu setzen. Er sagt bey dieser Gelegenheit: „Ich behaupte, dass es kein Verlust für die Tonkunst, aber ein grosser Gewinn für die Andacht sey, wenn die Sinfonieen, Concerte, Serenaden und die in Messen oder Offertorien travestirten Opernarien und Opernchöre, die man häufig in unsern Kirchen hören kann, durch erbauliche, deutsche Kirchengesänge — lauter Gesang mit stillem Gebete abwechselnd — verdrängt werden." Und hierin stimmt der Rec. ganz mit dem Hrn. Verf. überein. Was nicht zur Erbauung führt, was nicht dazu dient, das Gefühl der Andacht zu erregen und zu unterhalten, die Herzen der Gläubigen mit den heiligen Empfindungen der Nähe Gottes und seines Heils zu erfüllen, das soll keinen Platz in der Kirchenfeyer überhaupt finden. Wo daher die Instrumentalmusik — die übrigens zu den würdigsten Effecten in der Kirche kann benutzt werden, und dann eher unterstützt, als abgeschaft werden sollte — diesem Zwecke nicht entspricht, und auch die Mittel fehlen, sie demselben zusagend herzustellen: da vertausche man sie mit einer jeden anderen zweckmässigeren Form. Ueberhaupt ist es ein dringendes Bedürfniss der Zeit, der liturgischen Form des katholischen Kultus, ganz besonders in Hinsicht des Begehens der Gottesfeyer vermittelst der Musik, eine verbesserte Einrichtung zu geben, übereinstimmend sowohl mit der herrlichen Idee dieser nach allen Verzweigungen, als auch mit dem geistigen Fortschritte der Nationen, und jenem aus diesen erzeugten geistigen Bedürfnisse. Rec. erkennt mit allem Danke das Bestreben Einzelner, mit aller Kraft und den zu Gebote stehenden Mitteln diese hoch wichtige Sache zu befördern, wozu der Hr. Verf. mit so vielem Rechte gehört. Er wohnt in einem Lande, wo das aufrichtige Bestreben der Bischöfe und des, in Hinsicht seiner Bildung, des schönen Eifers für das Gute und Bessere so ausgezeichneten Klerus, recht viel Wohlthätiges in diesem Punkte geleistet hat; allein zu einer durchgreifenden Verbesserung, dem grossen Endzweck der Kirche gemäss, ist es dann doch nicht gekommen. Rec. versteht hierunter eine solche, welche alle Theile mit jener tieferen Auffassung ergreift, die dem heiligen, allseitigen Drange des menschlichen Gemüthes nach der Verklärung des Zeitlichen durch das Ewige entspricht, und dasselbe durch alle wichtigen Lebensverhältnisse durchführt; welche die Idee des Kultus als ein hohes Kunstideal betrachtet, aus dessen Anschau-

Digitized by Google

ung die einzelnen Formen als wahre Kunstwerke sich ableiten — als die bedeutendsten Sinnbilder des höheren Lebens, Trost, Stärkung, Erhebung bis zum begeisternden Jubel in die Seelen der Gläubigen ergiessen, und diese somit mit den heiligsten Gefühlen, mit dem edlen und kräftigen Entschlusse erfüllen, im ganzen irdischen Wandel sich nur dem Göttlichen zu weihen. —

Die Wichtigkeit der Sache, der ausserordentliche, unberechenbare Einfluss auf die Bildung des ganzen Volkes fordert zu einer solchen umfassenden Verbesserung auf, und der katholische Kultus enthält das vortrefflichsten Mittel so viele, um hier etwas Ungewöhnliches zu leisten, und dem Volk einen Schwung zu geben, den es in keiner andern Beziehung so kräftig, so tief ergreifend, so durchdringend das gesammte Leben, und so allgemein durch alle Stände, jedes Geschlecht und Alter, erhalten kann. Der Rec. hat es versucht, diesen Gegenstand in einer eigenen, für diese Blätter geschriebenen umfassenden Erörterung — so viel es seine Einsicht erlaubte — zu behandeln, und auch die Art zu zeigen, wie sich Alles dieses nach der schönen Idee der Kirche — aus dem allgemeinen Bedürfnisse der edleren Menschennatur hervorgegangen — bewerkstelligen lasse. Dorthin verweiset er auch hier, wo es sich in eine längere Auseinandersetzung dieses wichtigen Gegenstandes — wie sie die genaue Kritik des vorliegenden Werkes allerdings fordert — nicht einlassen kann. Dort wird auch das Hr. Verf. und das Publikum die weiter ausgeführten Ansichten finden, von welchen er bey der Beurtheilung dieser Melodieen ausging (siehe Nr. 22. u. f.) Und nun zu dieser selbst: —

Sie umfasst in fünf Abtheilungen Messgesänge, Gelegenheitsgesänge verschiedenen Inhalts, Gesänge auf die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres und auf die Feste des Herrn, Gesänge und Hymnen auf die Feste der Heiligen, endlich Gesänge zur nachmittägigen Gottesverehrung. Sie umgreift daher die wichtigsten Theile des öffentlichen, katholischen Kultus, setzt somit einen genauen und gründlichen Ueberblick dieses, so wie der Verzweigung der hohen Idee desselben in allen einzelnen erwähnten Gelegenheiten der Gottesfeyer voraus. — Und diess wäre denn auch der Standpunkt der Kritik. — Drey verschiedene Messgesänge sind für die Feyer der gewöhnlichen Messe, ein vierter ist für die Todtenmesse bestimmt. Die meisten Gesänge verfertigte der Hr. Verf., aber auch nicht wenige Hr. Emmerig, Inspector des königl. Studienseminars in Regensburg. Die Melodie No. 77 zu dem Pange lingua ist nach der bekannten trefflichen Gesangweise von J. Haydn zu dem Volksliede: „Gott erhalte Franz den Kaiser" gebildet. — Warum nahm der Hr. Verf. im 45sten Takte die eindringende charakteristische Octave nicht auf? man hätte es ja wie F setzen können! Ueberhaupt: warum liess er diesen Meistergesang nicht in seiner wahren Gestalt? — Eben so haben mehrere alte Melodieen hier Aufnahme gefunden. Hiermit ist Rec. um so mehr einverstanden, als das Alte, wenn es übrigens noch brauchbar ist, schon durch den langen Gebrauch eine Art von Heiligung erhält, und — was besonders zu beachten seyn möchte — wenige neuere Melodieen an Kindlichkeit, Reinheit, Fülle und tiefer Wahrheit des Gefühls mit den älteren den Vergleich aushalten. Daher hatte Rec., und mit ihm vielleicht ein grosser Theil des Publikums, es gern gesehen, wenn noch mehrere dieser wären benutzt worden, denn viele dieser Melodieen sprechen denselben nicht gehörig an. Was man ihm entgegnen wende, kennt der Rec. selbst, dass nemlich diese Gesänge choralmässig gesetzt seyen, und für die möglichst leichte Ausführung berechnet. Das sind sie nun wohl auch, sehr einfach, in leicht zu treffenden Verhältnissen gegeben, auch sind die Harmoniegänge leichtfasslich; aber jene heilige Glut, welche so bald und so bedeutend das gottgeweihte Gemüth entzündet, jene Fülle und Reichhaltigkeit der Harmonieen, die das Herz in den mannigfaltigen Standpunkten der frommen Gefühle bewegt, deren Verbindung zu einem Ganzen durch den höheren Begeisterungshauch das eigentliche Seelengemälde schafft, jenes Edle, Erhabene, überhaupt tief Bezeichnete in der Form der Melodie, aus welchem die Wahrheit heiliger Rührung spricht — die Weichheit und das Innige im demüthigen Gefühle, der Kraftstrom bey der Zuversicht und Freude — alles dieses hat der Rec. gar oft vermisst. Und alles dieses kann verbunden, und das Gesang doch fasslich seyn. Ja, im Gegentheile, hat der Rec. die häufige Erfahrung gemacht, dass gerade diese Gesänge am leichtesten ergriffen wurden. Und

diess liegt ja in der Natur des Menschen, so wie überhaupt in der allgemeinen Natur, dass sich das Gleichartige am ersten anzieht, Geist zu Geist und Herz zu Herz spricht. — Dass in den umfassenderen Theilen des Kultus, z. B. der Messe, keine kunstgemässe Anlage herrscht, wodurch übrigens allein nur jene grosse, schon in der kirchlichen Anordnung der Feyer bezeichnete Wirkung erzeugt werden kann, diess erwartete der Rec. nicht, indem die meisten Sammlungen dieser Art, so wie sehr viele andere Kirchenstücke, hierin Mangel leiden; was eben den Rec. zur Ausarbeitung jener obengenannten Abhandlung bestimmte. Aber doch hätte er mehr Kraft im Ganzen, einen erhabenern Schwung, mehr Begeisterung eines zu Gott besonnenen Gemüthes gewünscht, wie es eine würdige Gottesfeyer verlangt, besonders, weil diese Melodieensammlung zunächst für studirende Jünglinge gehört, und gerade für jene Jahre berechnet ist, in welchen die mit jedem Tage sich mehrende Körper- und Geisteskraft einen würdigen Quell fordert, in welchen sie sich ergiessen kann. Da nun noch — in der Regel — der religiösen Pflege auf der Universität die nöthige Aufmerksamkeit nicht zugewandet wird, so sind es sonach die Jahre auf dem Gymnasium und Lyceum, in welchen die höchsten Ideale in die Brust der jungen Leute zu legen sind. Diese müssen dann in der ganzen künftigen Lebensperiode allem Wandel, Sinnen und Trachten vorschweben als die eigentlichen Leitsterne auf dem gefahrvollen sturmischen Meere des Lebens, den Menschen von der gemeinen Anlockung hinweg zum edleren grossen Zielpunkte hinlenkend. Das höchste Ideal aber — die Quelle aller übrigen — ist und bleibt das der Religion. Nützlich, sehr verdienstvoll mag der Lehrer seyn, welcher seinen Schülern alles Vortreffliche in Wissenschaft und Kunst zergliedert; aber die wahre Lebenssonne, welche allem Bilden und Schaffen die Kraft und wärmende Glut verleiht, ist das in Gott begeisterte Gemüth. Wollen wir daher die Menschen wahrhaft gross ziehen, so kann es nur durch geistvolle Pflege des Religionskultus geschehen, aus welchem die himmlische Flamme in das Herz des Menschen überschlagen, und dasselbe für das Höchste, Grösste entzünden muss. Höchst wichtig ist diese bey der Klasse der Studirenden, aus welcher der Staat seine künftigen Diener, somit die Haupttheile seines künftigen Wohls und Wehe's schöpft. Muss alles, was diesen in der genannten Periode in die Hände gegeben wird, die höchste Richtung haben, zu welcher nur immer ihr geistiges Auge hinschauen kann, soll aller Unterricht den gesammten Menschen ergreifen; wird dies nicht im ausgezeichneten Grade der Fall mit der religiösen Pflege seyn müssen, mit der Pflege des das ganze Leben befruchtenden Höchsten und Heiligsten? — — So sehr daher der Rec. den schönen, frommen Sinn des Hrn. Verfs. ehrt, welcher mit gleicher Gesinnung an dieses umfassende Werk ging, und demselben so viele Zeit, so viele Anstrengung opferte, so glaubt er sich doch verpflichtet, offen zu bekennen, dass ihm die Ausführung, besonders in der zuletzt entwickelten Rücksicht, nicht — wenigstens oft nicht — genügen konnte. Und diess betrifft sowohl die Compositionen als den Text. Zum Belege des Gesagten in Hinsicht der musikalischen Bearbeitung hier nur einige Stellen. So schliessen sich in der ersten Melodie vom ersten Morgengesange fünf auf einander folgende Verse in der Dominante A. Angenommen nun, dass sich diess dreymal noch einander entschuldigen lasse, so möchte es doch später kaum seine Rechtfertigung finden. In der vierten Zeile schliesst sich das logische Sinn des Dichters, und in den zwey folgenden ergreift dieser eine neue Wendung; sollte diess nicht die Tonleitung anders bestimmen? Wäre der Hr. Verf. ins E moll, dann steigend in das H moll, hierauf durch die Quarte G, das verwandte E moll und die Dominante A nach der Tonica D zurückgegangen, so hätte das Ganze eine reichere Form, mehr rednerische Kraft, und somit eine grössere Wirkung erhalten. Auf gleiche Weise hätte sich auch die Tonleitung in den vier ersten Zeilen leicht mannigfaltiger geben lassen. Im zweyten Gesang beym Gloria ist in der fünften Zeile ein ganz beruhigender Schlussfall in dem Haupttone. Allein diess ist nicht der Fall im Text. Rec. würde, anstatt in A dur zu schliessen, in Fis moll moduliert haben, worauf sich auch die Quarte D und der ganze folgende leere Satz weit imposanter ausgenommen hätte. Das Gesagte mag genügen, um das oben ausgesprochene Urtheil zu belegen, obgleich sich auch in Hinsicht der melodischen Form noch so manches hätte anführen lassen.

Dagegen finden sich aber auch mehrere wohlgelungene Compositionen und so auch nicht wenige Texte, welche einen frommen, heiligen Sinn, viele kindliche Zuversicht, und ein im Gottvertrauen beruhigtes und beseligtes Gemüth aussprechen. So ist das Buslied, von Hrn. Emmerig gesetzet, so wie jenes vor der Predigt vom Hrn. Verf., gut; nur sollte der Schluss bey dem letztern mehr Erhebung haben. Zu den besseren gehören noch die Gesänge vor und nach der heiligen Kommunion, Glaube, Hoffnung und Liebe, jenes am Kirchweihfeste, das viel Erhebendes hat, die Anrufung des heiligen Geistes, wo die Abwechselung des Quartetts mit dem Chor — welche der Hr. Verf. einigemal gut angewendet hat — eine brave Wirkung erzeugt, die Weihnachtlieder u. s. w. besonders das freye Quartett zur Fronleichnams-Prozession geschrieben. Den Messgesängen hauptsächlich wünschte der Rec. mehr Schwung in jeder Beziehung. Derselbe Fall — nur mit Berücksichtigung des eigenen Unterschiedes — tritt auch bey der Todtenmesse ein. Doch kann auch der Rec. nicht länger hier mit der Auseinandersetzung seiner Ansichten befassen, er verweiset daher auf die schon oben erwähnte Abhandlung, und jene dort vorkommende genaue Zergliederung von diesem Kultus und allen seinen Theilen. Uebrigens muss man dem frommen Eifer des Hrn. Verf. und seinem ausdauernden Fleiss alles Lob zusprechen. Er hat in dieser Sammlung für alle Gelegenheiten der gottesdienstlichen Feyer im katholischen Kultus gesorgt, so, dass in dieser Hinsicht derjenige, welcher eine vollständige Melodieensammlung wünscht, gewiss befriediget wird. Für die Vespergesänge hat er die bekannten Kirchentonarten beybehalten. Es gibt wohl kaum einen einfacheren und würdigeren Chorgesang. Nur ist die Begleitung nicht immer richtig, so wie überhaupt mehrere Stichfehler — mitunter wichtige — zu verbessern sind. Auch für die nöthigen Antiphonen in den verschiedenen Zeiten, für die lauretanische Litaney, endlich sogar für Grablieder ist hier Bedacht genommen. — Daraus ist ersichtlich, mit welchem Fleisse, mit welcher Umfassung der Hr. Verf. sich der Verbesserung des Kultus angelegen seyn liess. Vielleicht war eben dieser Eifer Schuld, dass derselbe, um dieses weitausgreifende Werk zu vollenden, zu anhaltend daran war. Daher die so häufige Gleichheit in den Modulationen der Melodie, vorzüglich aber der Harmonie. Zwar beut die Verschiedenheit des Kultus neue die Phantasie mannigfaltig wieder anregende Formen dar. Aber es bleibt denn doch eine sehr schwierige Aufgabe für einen Einzelnen, oder auch Einige, in diesem so beschränkten Tonumfange, welchen Volksgesänge überhaupt nur gestatten, bey einem und demselben zu Grunde liegenden Hauptgefühle, und bey den so wenigen Absätzen dieser Gesänge — wenn überdiess noch die Poesie der erhebenden Kraft entbehrt — jene Mannigfaltigkeit der harmonischen Wendungen und der melodischen Formen zu erfinden, welche das Herz stets neu anzuregen, und dem Geiste so wie der Phantasie immer frische Beschäftigung zuzuführen im Stande ist. Entweder es ist das Geschäft vieler Jahre, oder — was noch besser ist — vieler Mitarbeiter. Wie viele herrliche Geister haben ihre Kraft verbunden, um die verschiedenen Gebete, Hymnen, Lectionen u. s. w. zu erzeugen, welche die Zierde des katholischen Kultus sind? — Würde dieser die in ihm liegende Tiefe, Reichhaltigkeit und allseitige vortreffliche Gestaltung ausserdem erhalten haben? —

So möge denn auch hier sich wieder bestätigen, was alle höherstrebenden Menschen so oft empfanden und immer empfinden werden:

Mag im kräftigen Schwunge der Geist im Unendlichen kreisen,
Heiliger Wille! dir kommt jedwede Schranke den Flug.

Merkwürdige klimatische Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur Erzeugung der Tenoristen.

Es gibt so viele Erscheinungen in der Natur, deren Ursachen und Wirkungen uns wohl für immer verborgen bleiben werden. Italien, heisst es, liegt im Süden von Europa, zwischen zwey Meeren eingeengt, ist an Flüssen und Seen reich, hat ein mildes Klima und grösstentheils einen heitern Himmel: lauter Umstände, die auf das Stimmorgan seiner Bewohner günstig wirken, daher diese auch vor allen andern europäischen Nationen eine ganz besondere Anlage zum Gesange haben. Diess ist alles gut gesagt und mitunter wahr; allein Thatsache ist es, dass gerade in Südtalien die wenigsten Sänger zu Hause sind,

und dass im Gegentheil Nordtalien, namentlich das Mailändische und Bergamaskische die meisten Sänger erzeugt. Bedenken wir überdies, dass z. B. Bergamo fast an der mitternächtlichsten Spitze Italiens liegt, gegen Osten, Westen und Norden mit Bergen, Hügeln und Thälern umgeben, von den beyden Meeren ziemlich weit entfernt ist, einen unbedeutenden Fluss und kein sonderlich mildes Klima besitzt, aber doch eine erstaunungswürdige Menge Sänger und die besten Tenoristen aufweisen kann; dass z. B. das Mayländische, obschon es etwas südlicher an der Ebene und den beyden Meeren etwas näher liegt, auch sehr reich an Kanälen, Flüssen und Seen ist und ein milderes Klima besitzt, doch in der schlechtern Jahreszeit von häufigen, mitunter starken, Nebeln geplagt wird, und bey alledem nicht, wie manche jenseits der Alpen glauben, blos Contrealtstimmen, sondern auch gute Sopran- und Tenorstimmen erzeugt; dass (man erlaube mir, auch dieses anzuführen) so viele treffliche italienische Sänger auch durch einen sehr langen Aufenthalt selbst im kältesten Norden, wenigstens nicht schlechter singen, (was würde die herrliche Stimme der Catalani nicht schon in dem nebligten London verloren haben?) an allen abgenannte begünstigende Umstände die nächste Ursachen, wo nicht ganz, doch zum Theil weg und wir müssen zu unbekannten klimatischen Localverhältnissen die Zuflucht nehmen, die auf die Stimmorgane gewisser Individuen einen besondern Einfluss haben, so dass nicht nur alle zu diesem Stimmorgane gehörigen Theile die zum Singen nöthige Form, Lage und Zusammenhang, sondern auch durch eine individuelle Mischung ihrer chymischen Grundstoffe und der daraus sich ergebenden Affinitätskräfte im gesunden Zustande eine permanente Geschmeidigkeit, Elasticität u. s. w. besitzen *).

Der römische Staat und vorzüglich die Lombardie, zu welcher gegenwärtig auch das Bergamaskische gehört, haben nun dieser Ansicht zufolge die speciellen Klimate, welche zur Erzeugung der Sänger vorzüglich günstig sind. Die Stadt Bergamo giebt nur hiezu ein sehr auffallendes Beyspiel, welches gewiss seines gleichen nicht findet: ihr gehören folgende allenthalben zerstreuete Sänger an:

Tenoristen: der Nestor David Giacomo (einst sehr berühmt, dermalen in Bergamo), David Giovanni (sein Sohn, ein vorzüglicher Sänger, jetzt in Neapel), Viganoni Giuseppe (zu seiner Zeit sehr berühmt, gegenwärtig in Bergamo), Nozzari (in Neapel), die drey Brüder Rubini (zwey sind in Neapel und einer ist beym königl. Bayerschen Hofe angestellt), Donzelli (in Palermo), Bolognesi (in Teplitz — sämmtlich vorzügliche Sänger), De Capitani (in Lissabon), Bordogni (Lehrer des Gesanges am Parmer Conservatorium), Bianchi Francesco (in London), Bianchi Adami (in Bergamo), Perini (in Mayland), De Bezzi (in München), Manglienoni (in Cassel), Basini (in Navarra), Pontiroli und Brembilla (beyde in Bergamo), Lombardi (in Cremona), zusammen ein und zwanzig Tenoristen!

*) Erst vielleicht gab man sich die Mühe, mit poetischem Schmucke die grössere Geschmeidigkeit der Stimmorgane der Italiener auch in folgenden wirksamsten (?) Mitteln aufzusuchen. Der Verfasser des Aufsatzes, der, wie es scheint, nie Italien gesehen hat und blos aus den Büchern mit Enthusiasmus von diesem irdischen Paradiese spricht, that übrigens gut, der Wort hypothetisch zu gebrauchen. Diese wirksamsten Mittel sollen nun seyn: erstens der Genuss süsser Früchte, als Feigen, Datteln (?), Oliven (!), Pomeranzen, Zitronen (!!) Hierauf lässt sich wahrlich nicht sagen. Zweytens, die Zubereitung der Speisen mit Oel. Ich bemerke hierauf, dass dieses nur im flachen Theile von Italien Statt findet, und dass das Oel beym Feuer seine geschmeidigen Bestandtheile verliert. Drittens der Genuss der Polenta (!). Den Verfasser glaubt dass die Polenta aber nur verschiedenen (?) Zusammensetzungen der Mehlspeise sey; wir aber versichern ihn, dass sie nichts anders als grobes türkisches Weizenmehl zur festen Consistenz in heissem Wasser abgekocht ist, welche rohe Speise bloss von den ärmsten Leuten in der Lombardie, von der gemächlichern Volksklasse und den Hochen, aber etwas besser zubereitet doch sehr selten, und nur zuweilen an Fastagen im Winter genossen wird. Viertens der Gebrauch des Kamins, die durch ihn gleichmässig vertheilte Wärme, der nicht starke Temperaturwechsel. Die Luft im Zimmer wird wohl durch den Kaminfeuer reiner erhalten, dass aber die Wärme gleichmässig dadurch vertheilt wird, ist unwahr; daher werden jetzt in Italien die Oefen eingeführt, welcher freylich für dieses Klima nichts taugt. Aber eben das zu starke Anwärmen beym Kaminfeuer (und das geschieht doch fast immer) bringt Kopfcatarrhe und Hauerkeiten hervor, welche Uebel auch öfters bey einem Temperaturwechsel von 10 Graden entstehen, während man z. B. in Russland nicht selten von 18 — 20° Zimmerwärme in die äussere Luft von 30° Kälte, mithin einen Sprung von 50 Graden ohne Nachtheil macht, welches aber hier aus einander zu setzen zu weit führen würde.

(Anmerkung des Correspondenten.)

Digitized by Google

Bassisten: Fasciotti (in Lissabon), San Giovanni (in Bergamo), Malerchini (bey der Mayländer Kapelle), Né (in Navarra) und Fontana.

Sängerinnen: Corini, Corini (beyde Soprane), Marchesini, Casalli, Fasciotti (alle drey mezzi soprani, letztere am brasilischen Hofe), Bertrand, Carrara, Graziali, Beretta (sämmtlich Kontraltistinnen).

Kastraten. Hr. Fasciotti, dermalen am brasilischen Hofe angestellt.

Diese sind nun die grösstentheils guten Sänger, welche, beynahe vierzig an der Zahl, der Stadt Bergamo angehören, und wovon die Tenoristen über die Hälfte ausmachen. Aber diese Stadt zählt auch zu ihren Söhnen den vortrefflichen, ruhmlichst bekannten Violinspieler Rovelli, die berühmten Gebrüder Seeassi und die Gebrüder Rossi, welche jede für sich über 500 Geigen verfertigt haben, so, Bergamo besitzt selbst die besten Glockengiesser in Italien. Verdient also diese Stadt, die andere berühmte Männer erzeugt, und von denen ich nur den Geschichtschreiber Tiraboschi und den grossen Philologen Mai nehme, nicht die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt? — Doch dieser merkwürdige Ort, der auch seiner herrlichen, malerischen Lage und seiner reinen Luft wegen so viel Anziehendes hat, zeigt noch einen Simon Mayr auf, der zwar Deutschland angehört, aber durch einen langen Aufenthalt hier einheimisch geworden ist. Seine Verdienste als Componist, und dass er zuerst den Geschmack an deutscher Musik in Italien verbreitete, sind bekannt, sein zweytes Vaterland liebt und schätzt diesen gebildeten, religiösen und redlichen deutschen Mann, und jedem Fremden, der seine Bekanntschaft in Bergamo macht, wird schon dadurch die Erinnerung an diese Stadt werth bleiben.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des August. Den 9ten wurde zur Feyer des Geburtsfestes des Königs zuerst der den Preussen von Spontini gewidmete Volksgesang von 350 Personen ausgeführt, unter denen auch viele militairische Musiker waren. Darauf sprach Mad. Stich eine vom Kriegsrath May gedichtete Rede, der sich ein von Spontini neu componirter Festmarsch anschloss. Dieser treffich gearbeitete und ausgeführte Marsch begann mit einer Fanfare, rauschte heroisch und feurig hin, wechselte mit festlichem Ritornell, und ging stimmig ralentando in die Melodie des Liedes: Heil dir im Siegerkranz etc. über, in dessen Chor das übervolle Haus feyerlich einstimmte. Das Ganze jenes zahlreichen Personals war innig verschmolzen, und wurde von den Hrn. Spontini und Möser und drey Subdirigenten kräftig geleitet. Darauf folgte die vom Repertoire seit vielen Jahren verschwundene und neu einstudirte Opee von Berton, *Alim, Koenigin von Golconda*, mit einer neu dazu componirten Scene von Berton, und mit Balletmusik vom Hrn. Musikdirector Schneider. Die Besetzung war gut, und verschaffte der ehemaligen Lieblingsoper des hiesigen Publikums bey der ersten und den folgenden Vorstellungen eine günstige Aufnahme; Dem. Eunike gab die Alme, He Stümer den Saint Phar, He Rebenstein den Usbeck, He Eunike den Sigiskar, Hr Bader den Osmin, Hr. Wiedemann den Bahadur etc. Besondern Beyfall erwarben sich Almens vom Componisten neu componirte Scene: Kein Weet mehr etc., ihre Romanze An der Durance Gestade etc. und Zelidens (Dem. Reinwald) und Osmins Duett Mich muss dein Herz zerstreuen heben etc. — An demselben Tage wurde früh die Gruppe enthüllt, welche den Gipfel des obersten Giebels an der Hauptfaçade des neuen Schauspielhauses krönt. Auf einem 15 Fuss breiten Socle von Stein, der über der Giebelspitze des Giebels die mittlern Acroterie bildet, erhebt sich die Biga des Apoll; im Wagen steht der Gott mit einer Lyra im linken Arm, die rechte Hand mit dem Plectrum ist emporgehoben, und treibt die beyden geflügelten Greife an, die muthig sprengend vor dem Wagen hereilen. Die Gruppe ist vom obern Rande des Socles bis zum Scheitel des Apollkopfes 16 Fuss hoch, und steht 104 Fuss über der Ebene des Gensd'armenmarktes erhaben. Die Arbeit wurde nach den Modellen der Hrn. Prof. Rauch und Tieck in der wernerschen Bronzefabrik aus Kupfer getrieben. Wann das Schauspielhaus selbst vollendet seyn wird, lässt sich jetzt noch nicht bestimmen. — Ref war zu-

fällig am Morgen dieses Tages in Potsdam, und hatte die Freude, in dem unter Zarnacks Leitung herrlich blühenden Militair-Waisenhause mehrere Darstellungen der Musikschüler dieser Instituts zu hören, die alles übertreffen, was man von jungen Leuten von diesen Jahren erwarten kann. Sie erregen selbst Hoffnung für den Bestand der schönen militairischen Musik, die man hier, in Potsdam und andern Orten mit vieler Freude hört.

Den 10ten spielte Hr. F. von Rosenstern im Theater mit getheiltem Beyfall ein Rondo brillant für Fortepiano von Hummel. Dagegen erwarb sich allgemeinen Beyfall Hr. d'All Occa, erster Contrabassist der russisch-kaiserlichen Hofkapelle. Er spielte auf dem Contraviolon ein Andante und Rondo, und ein russisches Thema mit Variationen, mit grosser Zartheit des Bogenstrichs, mit vieler Präcision und Sicherheit, und überhaupt mit grosser Vollendung auf diesem ungefügigen Instrumente.

Den 12ten gab Hr. Concertmeister Möser im neu decorirten Saale des Hofjägers Concert. Nach der Ouverture aus Spontini's *Vestalin*, spielte Hr. Möser ein Violin-Concert und dann auch ein neues Adagio und Rondo mit gewohnter Virtuosität. Demois. Eunike sang eine Arie aus Spontini's neuer Oper *Olympia*, und Mad. Loughi-Möser trug Variationen für die Pedalharfe vor, beyde mit grossem Beyfall. Im zweyten Theil wurde Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria von Beethoven gegeben, dem noch der vorhin erwähnte Sieges- und Festmarsch von Spontini anschloss.

Den 15ten wurde zum erstenmal gegeben: *Das Schützenfest*, Singspiel in zwey Abtheilungen, mit Tanz, nach dem Französischen frey bearbeitet von der hiesigen Schauspielerin Friedr. Krickeberg. Musik von W. Telle (Sohn des Balletmeisters, von dem auch die Ballets sind). Der Inhalt des Singspiels ist unbedeutend, und wird dem Stück kein langes Leben verleihen, besonders da auch die Musik nichts Ausgezeichnetes hat, und die Melodieen meist neu, sondern in einzelnen Stellen oft gehört sind. Am meisten gefielen das Duett vom Grafen (Hr. Stumer) und Susanne (Mad. Eunike): Vielleicht darf dieser Brief ihr sagen etc.; Franzens (Hrn. Blume) Lied: Freude hat der Soldat etc.; das Terzett vom Grafen, Jacob (Hrn. Wauer) und Susanne: Von ihr gelieht zu werden etc.; Franzens Arie: Der Wein ist die Seele der Liebe etc.; das Duett von Niklas (Hrn. Wiedemann) und Franzer: Ihr wär't der Franz etc.; das Pas à trois, von Hrn. Const. Telle, den Damen Vestris und Rönisch ausgeführt, und das Finale des zweyten Akts.

Den 17ten wurden Scenen aus Paer's *Camilla* gegeben, in denen der königl. wurtembergische Hofsänger, Hr. Krebs, den Graf Ubaldo sang. Seine Tiefe hat vom mittlern e abwärts wenig Kraft und Klang, aber im Ganzen viel Ausdruck und Präcision; auch ist sein Aeusseres und sein Spiel angenehm, und daher spielte er mit Beyfall.

Den 51sten wurde in dem nahen Charlottenburger Theater (auf dem im Sommer wöchentlich ein paarmal von hiesigen Künstlern Vorstellungen gegeben werden) zum erstenmal aufgeführt: *Der gebesserte Lorenz*, oder: *Diesmal fehlt immer der Herr*. Posse mit Gesang in einem Aufzug, nur dem Französischen des Serrin. Dieselben Personen, die das Hausgesinde darstellten, traten auch hier auf; es geht aber dieser Fortsetzung, wie vielen andern, sie stehet dem ersten Theile nach. Auch die Musik des ungenannten Componisten erreicht nicht die komische Kraft des Componisten des *Hausgesindes*, des Kapellmeisters Fischer; daher war der Beyfall nur mässig.

Kurze Anzeigen.

Amerikanische National-Märsche für das Pianoforte. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Das möchten wohl die ersten musikalischen Compositionen seyn, die, in Nordamerika entstanden, der alten Welt zugesandt worden sind. Künstler (mechanische ausgenommen) gehören bekanntlich unter die Menschen, die man dort am wenigsten brauchen kann, und in neuerer Zeit sind sie sogar ausdrücklich vor dem Einwandern verwarnet worden. Da ist es denn nicht zu verwundern, dass diese Märsche als

Musikstücke an sich nicht hoch stehen. Ferner: da sie in dem Lande entstanden und üblich sind, wo vernünftige Zweckmässigkeit über alles, ja fast allem gilt: so ist eben so wenig zu verwundern, dass sie für den nächsten Zweck — Märsche, zum Marschiren, in allen Acten des Schritts — vorzüglich brauchbar befunden werden: für den allgemeinern Zweck aber, den, der Belebung der Muthes und der kriegerischen Stimmung überhaupt, nicht eben auf den Geist, sondern weit mehr auf das mechanische Mittel, viel Trompeten und Trompetenstückchen, gesehen worden ist. In allen diesen Hinsichten hat der Ref. das Werkchen, wenn auch sonst eben nicht, wirklich interessant gefunden; und er meynt, Andere werden es eben so finden. Der Märsche sind 15: Trios haben sie nicht; an deren Stelle aber einige eine dritte Clarinet. Alles ist äusserst leicht zu verstehen und äusserst leicht zu spielen.

Liet. 5tes, 6tes Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello, von Georg Onslow. 14tes Werk. No. 1, 2, 3. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. jedes No. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ref. kennt diese trefflichen Trios in einem früher in Paris herausgekommenen Stiche und es ist ihm, nach den Gesetzen dieses Instituts, nicht erlaubt, bey dieser — Wiederholung ausführlich zu seyn. Es ist das aber auch nicht nöthig. Herr O., der, wie früher in diesen Blättern von einem andern Rec. bemerkt worden ist, gleich anfing, wie gar Mancher zufrieden wäre, könnte er es aufhören — hat, durch Geist und Eigenthümlichkeit in seinen Erfindungen, durch eine blühende und doch nicht ausschweifende Phantasie, durch edelenvollen Ausdruck, ast trefflichem Harmonie, Ausarbeitung und Instrumentirung vornehmlich in seinen spätern Werken, sich in kurzem einen so ausgezeichneten Ruf, und eben unter Männern, wo Ruf zu haben die Mühe vielfach lohnt, erworben, dass neue Producte seinem Geiste nur angeführt zu werden brauchen, um die, welchen sie bestimmt sind, zu ihrer Aufnahme einzuladen. Und so mag es denn auch damit sein Bewenden haben, und nur noch hinzugesetzt werden, dass diese Trios den schönsten Quartetten dieses Meisters an die Seite gestellt werden können, dass sie nirgends schwerer, als diese, mussten aber beträchtlich leichter auszuführen sind; doch, wie diese, einen sehr sorgsamen, ausdrucksvollen und mannigfach abgestuften Vortrag verlangen. — Der Stich und alles Aeussere des Werkes ist schön.

Trois Duos concertans pour deux Violoncelles, comp. — — par J. Stastny. Op. 3. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Der Name des Verfs. ist guten und geübten Violoncellspielern, oder die es werden wollen, bekannt und werth. Seine Arbeiten für das Violoncell sind, so weit sie dem Ref. kennt, sämmtlich, als Compositionen überhaupt nicht ganz uninteressant erfunden, mit guter Kenntniss angeordnet, mit gehöriger Sicherheit im Satze, ausgeführt als Uebungs- und Bildungsmittel für die rechte Behandlung des Violoncells aber gehören sie unter die besten, die wir besitzen; und wie besitzen ihrer bekanntlich nicht eben viele. Alles hier im Allgemeinen Gesagte findet auch bey diesen Duetten seine Anwendung; in dass zwey schon beträchtlich geschickte Spieler durch das Einstudiren und Vortragen derselben mehre auf eine angenehme Unterhaltung und auf Nutzen für ihre Fortbildung rechnen können. Ansprüche auf solche Musikstücke, als auf hohe Kunstwerke, wird man nicht machen; oder machte man sie, so wäre es unbillig. Dagegen wird man, was Einzelnes betrifft, hier wie anderwärts, dem Verf. noch besonders danken, dass er mit Genauigkeit bezeichnet hat, was sich für den Vortrag, theils in mechanischer Hinsicht, (worunter auch alle schwierigern Applicaturen und Lagen,) theils in ästhetischer bezeichnen lässt; und ist nur sehr zu wünschen, dass Schülern beym Einstudiren es mit beyderley Bezeichnungen recht genau nehmen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. № 38. 1820.

Terpander und Pythagoras.

Meibom sagt in einer Note zum Nicomach: Omnes uno ore adfirmant, in octachordo (Druckfehler für Heptachordo) systemate duo fuisse tetrachorda conjuncta, quae diapason non complent: ea de causa Pythagoram interposuisse chordam etc.; Ich kenne von diesen Omnes uno ore, die alle einstimmig bekräftigen, dass das alte System aus zwey verbundenen Tetrachorden bestanden habe, die zusammen keine Octave ausmachten, keinen einzigen insbesondere, oder beginne mich eben jetzt auf keinen, aber wenn je irgendwo, so darf ich mich hier auf Meibom verlassen und das Nachsuchen sparen. Nach ihm möge Marpurg sprechen. Dieser sagt S. 106 seiner kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der Musik, etwas jenem so ähnliches, dass es dasselbe zu seyn scheint: „bis zur Zeit des Pythagoras sey in dem System noch keine Quinte vorhanden gewesen." Aber auf derselben Seite, 18 Zeilen weiter, besteht diesem kritischen Einleiter „die ältere höhere Tonleiter aus dem Umfange einer Quinte." Beydes verträgt sich nicht mit einander zusammen, aber die erste Behauptung muss der letztern weichen, weil die letztere als Satz, jene nur als vorläufiges Urtheil auftritt. Marpurg sieht keine Schwierigkeiten, — bey dieser Blindheit natürlich, — und der grellen Widerspruche im Nicomach ist nirgends bey ihm erwähnt. So wie er nicht rein, hat Forkel an der Quelle gar nicht geschöpft, sondern aus Marpurg nur abgeschrieben. Meibom aber hat die Widersprüche scharf ins Auge gefasst, und durch nothgedrungen geglaubte Annahme zweyer Perioden nicht er seinem Autor, der dem zweyten Tetrachord den Umfang, einmal einer Quarte, das zweytemal einer Quinte zuschreibt, aus der Klemme zu helfen. Ut ex his difficultatibus, sagt er, nos expediamus, duas, non opiniones, sed aetates statuere debemus, quibus aliter obtinuerint intervalla in septem chordis. Unter A und B folgen hier die beyden Tonleitern der zwey verschiedenen Perioden nach Meiboms Entwurf *, dem ich unter C die Disposition beyfüge, welche nach Marpurg und seinem Abschreiber Forkel das alte Heptachord, die Lyra der Terpander, wie davon der Canon an den Pythagoras gelangte, gehabt haben soll.

	Litt. A.	Litt. B.	Litt. C.
$\bar{c}$ —	. . . . .	Nete	Nete
—	. . . . .	. . . . .	. . .
$\bar{d}$ —	Nete . . .	Paranete . .	Paranete
—	. . . . .	. . . . .	. . .
$\bar{e}$ —	Paranete . .	. . . . .	Paramese
h —	. . .	Trite . . .	. . . . .
h —	Paramese .	. . . . .	. . . . .
a —	Mese . .	Mese . . .	Mese
—	. . . . .	. . . . .	. . . . .
g —	Hypermese . .	Lichanos . .	Lichanos
—	. . . . .	. . . . .	. . . . .
f —	Parypate . .	Parypate . .	Parypate
e —	Hypate . . .	Hypate . . .	Hypate.

*) Anmerk. Was Meibom in dem Heptachord des frühern Zeitalters Paramese nennt, scheint mir Trite, dagegen Paramese gehoben zu haben, was er Paranete nennt. Nicom. pag. 9. quem (ac octavum sonum) cum inter mesen et paramesen (den achten Klang zwischen e und $\bar{e}$) conplesset Pythagoras, disjunxit e mese tono integro; a paramese, hemitonio. Ut prior, quam in septem chordarum lyra erat paramese, trite jam a nete et adpelletur et sita quoque (— $\bar{e}$ der dritte Klang abwärts ohne $\bar{e}$) reperiatur —. Porro tonus qui inter ambas est, et mesen et interpositam (8, 9 des Verhältniss zwischen Mese a und dem neuen Klang h) quae primae loco paramese est adpellata; (doch nicht so allgemein und ent-

Marpurg giebt uns seine Disposition als aus Nicomach genommen; dieselbe hat, als eben daher entlehnt, der Hr. Professor Boeckh in seinem Pindar aufgestellt: in seinem Philolaus aber (Philolaus des Pythagoreers Lehren nebst den Bruchstücken seines Werks. Berlin 1813) nimmt er sie zurück, und behauptet ausschliessend die Wahrheit der zweiten Meibomschen. Keiner hat Meibom's Unterscheidung beachtet, ich beachte sie nun zwar, aber ich verwerfe sie als weder nöthig noch genügend, und behaupte ausschliessend die Wahrheit der ersten Meibomschen Disposition. Hier sind also vier verschiedene Angaben von der Terpanderschen Lyra, gemäss dem Canon, oder den herrschenden Lehrsätzen, die in dem unmittelbar darauf folgenden System des Pythagoras zu Grunde gingen. Nur eine von diesen Angaben kann die richtige seyn, wofern sie nicht alle die Richtigkeit verfehlen. In Conflict sind sie meines Wissens noch nicht gebracht; es ist aber nöthig und nie zu spät, sie aus ihrer trägen Ruhe zu wecken. Geschichte macht an Kritik die Forderung eines reinen Resultats, und daran fehlt es noch. Der Streit selbst ist doppelt, und dürfte am besten so geführt werden, dass erst der Umfang des Heptachords, dann die Disposition der Klänge eine feste Bestimmung erhielte. Marpurg und Boeckh behaupten den Umfang einer Octave; Meibom sagt, dass noch keiner das gethan habe, Marpurg widerspricht sich aufs gedankenloseste, wie schon bemerkt ist; Boeckh findet diesen Umfang, und nur diesen, in Nicomachs Werke: Meibom findet beide Umfänge von sieben und acht Klängen darin. Nicomach widerspricht also ohne Zweifel wohl sich selbst; das thut er allerdings: aber er thut es auf andere Weise als Marpurg, nicht gedankenlos, sondern als einer, der widersprechende Berichte vor sich hat, und entweder sich die Mühe sie zu reinen verdriessen lässt, (er war eben ermüdet von einer beschwerlichen Reise zurück gekommen, und schrieb eilfertig sein Buch, einer hoch verehrten Dame zu huldigen) oder sie auf eine Weise vereinigt hatte, die den Abschreibern nicht verständlich war und seinem Werke das Schicksal zuzog, interpolirt oder verstümmelt zu werden. Insofern findet jede Parthey Beweise bey ihm, die ihr zu Statten kommen, und den Gegner wenigstens aufhalten. Aber dies sind Einzelheiten oder Besonderheiten, die im Allgemeinen untergehen. Sehen wir auf das Allgemeine bey ihm, so stimmt er sowohl mit sich, als mit allen andern Geschichts-Zeugen, aufs vollkommenste überein. Dieses Allgemeine ist, dass Pythagoras etwas Grosses entdeckt oder erfunden hat. Ein System hatte die Musik schon, aber Pythagoras erweiterte es wesentlich, durch ihn erhielt es eine höhere Vollständigkeit, und die Erweiterung bestand nicht in einem blossen Mehr der Quantität, sondern sie war ein Sprung aus einer bestimmten Qualität in eine andere bestimmte. Darüber ist im ganzen Alterthum nur eine Stimme. Was wir demnach dem Erfinder des neuen Systems zuzuschreiben haben, muss nichts Geringes seyn; und wo wir Schriftsteller antreffen, die es auf ein Geringes, ja gar auf Nichts beynahe herabsetzen, müssen wir auf Irrthum, Unwissenheit, Verfälschung und dergleichen eher schliessen, als auf Uebertreibung der Sage, um so mehr, da die Sage wirklich nichts Uebertriebenes enthält. Denn so spricht Nicomach pag. 9, die beyden alten Tetrachorde hätten weder eine differentem diatessaron consonantiam, noch suavissimam consonantiam ipsam diapason exhibiri: Pythagoras verhalf dem Heptachord zu beyden, führte beydes, Quinte und Octave, ins System hinein. Durch diese Stelle des Nicomach ist die Frage nach dem Umfang der Terpanderschen Lyra klar beantwortet. Aber er lässt es dabey nicht bewenden. Ut in veteri, heisst es weiter pag. 14, quidem lyra septem chordarum, omnes soni, inde a gravissimo a se invicem quarti, diatessaron inter se ubique consonent, (ea, fb, gē, ad̄) hemitonio secundum progressionem et primam et mediam et tertiam regionem accipiente in tetrachordo: in Pythagorica vero, octo chordarum, quae aut secundum conjunctionem systema quoddam existit tetrachordi et pentachordi (e f g a h ē d̄ ē); aut

schieden. Philolaus übertrug auf diesen Ton, oder Klang h, die Benennung Trite, wie man gewohnt war, die zunächst auf die Mese steigend folgende Saite (den Klang h) Trite zu nennen, da vermuthlich vom zweyten Tetrachord zuerst der Klang ē erfunden und an ihm der Name Paramese haften geblieben ist, als später die Note d̄, und zuletzt die Note h erfunden, der heisst ins System aufgenommen ward.) Ut in novo tetrachordo adjuvantur etc.

secundum disjunctionem, duorum tetrachordorum tonu a se invicem separatorum (c f g a h $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$); a gravissimo progressus ille erit, ut quinti a se invicem omnes soni inter se (ch, f$\bar{e}$, g$\bar{d}$, a$\bar{e}$) dispente consonent; hemitonio pedetentim in quatuor regiones transeunte, in primam, secundam, tertiam, quartam. Hier ist zugleich die Frage nach der Stimmung des Siebensaitens aufs deutlichste beantwortet, und mit Nothwendigkeit geht hervor, dass c f g a h $\bar{e}$ $\bar{d}$ die richtige, vorschriftsmässige, Stimmung gewesen. Alles, was dem widerspricht, sey es auch an und für sich nicht ungereimt, ist für jenes Allgemeine, dass Pythagoras der Erfinder eines neuen, oder Vollender eines alten an ihn gelangten Musiksystems gewesen, durchaus unannehmbar, und die Kritik muss sich dagegen kehren, es läutern und reinigen, soviel wie möglich, sonst aber schlechthin es verwerfen. Einen klaren Blick, mit Vergegenwärtigung der Sache, auf damalige Beschaffenheit geworfen, kann der Standpunkt, der zunächst dem durch Pythagoras gesetzten vorherging, nicht leicht ein anderer seyn, als dieser: zwey verbundene Tetrachorde, die bey ihrer Verschiedenheit sich vollkommen gleich sind; Figuren, die einander decken. Diese Klangreihe ist schön, darum konnte man sich lange mit ihr begnügen; aber sie ist auch, und das bitte ich besonders zu beachten, in sich so vollendet und beschlossen, dass nicht über sie hinausgegangen, sondern nur neben ihr eine neue angefangen und fortgeführt werden kann. Diese Klänge kommen, bey keinem Wechsel ihres Nacheinander, aus der Einheit heraus, in der sie begriffen sind, die Reihe ist eine species dispason, Octaven-Gattung, von unserm F dur. Fügen wir noch ein drittes, ebenfalls gleiches, Tetrachord hinzu, das wäre $\bar{d}$ $\bar{es}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$, so ist die Einheit gestört: oben gäbe es nun den Klang $\bar{ee}$, und unten gab es e, was sich widerspricht, unvermeidbar widerspricht in dem alten System, den Widerspruch aber in sich aufnehmend und festhaltend eben das neue System, das Pythagoras aus sich erzeugt. Bey aller seiner Beschlossenheit so sich war das alte System nur vollständig, nicht vollkommen; und diesen Mangel lässt es erkennen. Zwar ist es nicht durchaus einförmig, neben den Quarten erscheinen auch ein paar Quinten f$\bar{e}$ und g$\bar{d}$. Die Quinte kennen zu lernen, fand man also schon Gelegenheit; eben so auch das Intervall der Octave, wenn das System, oder nach dem System der Gesang, transponirt wurde, z. B. Männer und Knaben ein Lied zugleich sangen: aber dort wie hier waren Quinte und Octave nur zufällige Erscheinungen, nicht dem System wesentlich angehörige Intervalle, beyde lagen ausserhalb des Systems, das aus Tetrachorden blos, und zwar aus zwey verbundenen Tetrachorden, nicht aus einem Tetrachord sammt einem Pentachord, bestand. Sie dem System einzufügen, erforderte Verrückung der Gränze. Die Klänge $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$, und so weiter, waren allerdings bekannt, aber zwischen $\bar{d}$ und $\bar{e}$ war rationelle Scheidung, $\bar{d}$ gehörte zum vorigen, $\bar{e}$ zum folgenden Tetrachord. Dies sollte anders, und $\bar{e}$ zum vorigen Tetrachord gezogen werden, um die Octave hineinzufügen. Lange mag nun Pythagoras gekünstelt haben, ehe die Idee sich ihm ganz entwickelte, endlich aber wagte er den, in der That kühnen Schritt, einen neuen Klang einzuführen. Dieser war unser h, und ganz passend ist der Ausdruck, dass er einen achten Klang eingeschoben, dazwischen gestellt habe: ein Zwischenstellen war es, denn h hatte er, und $\bar{e}$ hatte er, und h erscheint dazwischen. Hier mochten nun Namen zu ändern, auch ein neues zu erfinden seyn; dazu gab es wohl mancherley Vorschläge und Versuche, Zeit verfloss darüber; inzwischen, und vielleicht schon vor Pythagoras Zeit arbeiteten sich Empiriker damit ab, das Quinten-, nicht System, sondern Intervall a$\bar{e}$, auf den vier Saiten ihres Heptachords hervorzubringen, und die beyden mittlern Saiten (denn die beyden äusseren waren als a und $\bar{e}$ bestimmt) in je zwey von den drey Klängen h, $\bar{e}$, $\bar{d}$, zu stimmen, — das alles sind, wo blos vom System, vom Canon, von Rationalität die Rede ist, gleichgültige Nebendinge; wichtig ist nur der Name Mese, unser a, über ihn ist kein Streit, dieser Name war, und er blieb: denn der alten Siebensaiten Stimmung wurde nicht abgeschafft als etwas verwerfliches, sondern in das neue System als seinen Grund gegangen, und darin aufbewahrt, dauerte der Canon fort, neben seinem jetzt in die Wirklichkeit hervorgerufenen Gegensatz, dem tetr. diezeugmenon, als tetrachordum synaemmenon. Hierüber hat Nicomach, wieder sich selber und der Geschichte treu, in seinem Buch pag. 25, eben da endend, wo er pag. 9 angefangen hatte,

und absehend von allem dazwischen gestellten, was mit seinem Anfangspunkt und der Schluss-Endigung unverträglich ist, uns diese Worte hinterlassen, die als drittes Glied zu den beyden vorher angeführten, den schon geführten Beweis meines Satzes noch bestätigen. Hier ist die Stelle: ut vero adnotemus de *primitiva* in septem chordarum lyra conjunctione, interjicitur inter mesen tetrachordum ad diezeugmenon, aliud quoddam, quod dicitur synemmenon. In ehrender Rücksicht auf Meiboms zwey aetates, deren das zweyte ohne keins ist, weil das zweyte Tetrachord nur als ein Product der Willkühr erscheint, und ihm das Wesentliche, die rationale Seite fehlt, habe ich primitive unterstrichen, war auch aus einem andern Grunde Statt finden könnte, aus dem ich die Frage hervorgehen lasse: wie in aller Welt ware man, nach dem Pythagoras, noch auf die Erfindung eines verbundenen Tetrachords e h $\overline{e}$ $\overline{d}$ gerathen, wenn dasselbe nicht vor ihm schon als ein anderes, nemlich als das diezeugmenon ausschliessendes, existirt hätte? und was hatte Pythagoras erfunden, wenn es nicht eben das war, was ich ihm zuschreibe? Ohne Einführung, bestimmt desjenigen neuen Klanges, der auf unserer Leiter h ist, und Einführung desselben neben den vorher bekannten, gleichfalls bestimmten Klängen h, $\overline{e}$, $\overline{d}$, was für Pythagoras nichts von Belang zu thun. Wenn er in dem alten Heptachord die Octave $\overline{e}$ schon als dem System, dem zweyten Tetrachord angehörig, vor sich hatte, so war die Erfindung der Octave und Quinte, als von der Quarte verschiedener Systems, schon von ihm gemacht, und blieb ihm nichts zu erfinden, höchstens eine Lücke zu füllen übrig, dem Terpander gehührte sonach alle Ehre. Aber davon wollte das Alterthum nichts wissen! .. Doch, die Namen können verwechselt seyn; und fragen wir sonach, wo die Lücke in dem Pseudo-Tetrachord ihren Sitz gehabt. Man antwortet, in einem der Klänge zwischen e und $\overline{e}$. Nun da liegen die Klänge h, $\overline{e}$, $\overline{d}$, einer also von diesen fehlte. Marpurg lässt h fehlen, und sonach lautete das zweyte Tetrachord e $\overline{e}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$. Das lässt sich hören, und hier hat Marpurg seine Gedanken beysammen: er nennt es Pentachord. Aber, dass es sich hören lässt, ist noch alles, was man davon sagen kann, wenn begnügt der Empiriker sich lange dabey noch wird es ihm schwer, das Tritonium a $\overline{e}$ zu decomponiren, sein Instinkt treibt ihn, er kann es nicht lassen, das sich ungesucht darbietende h einzuwirken. Und dass man hier den Empiriker nur nicht zurückweise! Hier gilt, wenn in ihm der Begriff mächtig ist, seine Stimme weit mehr, als die des Rationalisten, den die Ohnmacht in einer Abstraction gefangen hält. — Wenn denn also der ausgelassene Klang nicht h war, so möchte er vielleicht $\overline{d}$ gewesen seyn: das gäbe die Reihe e f g a h $\overline{c}$ $\overline{e}$. Auch diese lässt sich hören, und bietet Material zu mannigfaltigen Melodieen dar. Aber keiner ist noch darauf gefallen, diese Scala aus dem Nicomach oder einem andern alten Autor herauszuklauben; vermuthlich darum keiner, weil die Abschreiber es an dazu veranlassenden Verfälschungen haben mangeln lassen; sonst hätte man wohl auch den Vorschlag wenigstens dazu vernommen, und man hätte stutzen müssen, denn es steckt etwas geheimes in dem Ditonus $\overline{c}$ $\overline{e}$, man scheut sich fast, die emphatische Lücke auszufüllen. Doch, wie gesagt, diese Reihe wird nicht gefunden, wir besuchen uns also nicht dabey aufzuhalten. So kommt denn die letzte mögliche, e f g a h $\overline{d}$ $\overline{e}$, wenn der Klang $\overline{e}$ ausgelassen ist. Aber diese lässt sich gar nicht hören, und erscheint durchaus, nicht wie jene beyden als nur mangelhaft, sondern als verstummelt. Man mache den Versuch, Melodieen aus ihr herauszuziehen; es geht nicht, das fehlende $\overline{e}$ drängt sich unaufhaltsam herein, schon wenn man nur über a erst hinausgeht. Es geht nicht leicht einen unnatürlichern Sprung, als das Tritonium h $\overline{f}$. Diese mangelhafte Scala ist eine Octavengattung von unserm C dur; aber gerade der Grundklang e fehlt in ihr, das ist es, warum sie als verstümmelt erscheint, und unmöglich kann sie ersonnen seyn, denn nur das natürliche hielet sich dem vernünftigen Ersinnen dar. Warum soll denn nun das Unnatürliche dem Natürlichen vorgezogen, das dreymal klar und deutlich von Nicomach gesagte dem ein oder zwey Mal verworren ausgesprochenen nachgesetzt werden? Darauf weise ich ihn Antwort, dass da nicht sollte, und sonach, denke ich, ist dieser in der Geschichte der griechischen Musik nicht unwichtige Punkt, wo das Modulieren zur Möglichkeit in einen andern Ton auszuweichen geneigt wurde, hiermit zur Rich-

tigkeit gefallt. Sollte jedoch die Sache noch nicht für abgethan gehalten werden, so gebe ich zu bedenken, dass, wie man auch das Tetrachord seyn sollende Pentachord construiren möge, ein triemitonium incompositum unvermeidlich ist, dieser aber im diatonischen Klanggeschlecht, dem Begriff gemäss, nie Platz gefunden hat, so weit wir wissen, also ohne strengen Beweis, dass es, dem Begriff zuwider, früher denn doch Platz gefunden habe, nicht zugelassen werden kann, sondern als willkührliche Erdichtung abzuweisen ist. Gerade an diesem triemitonium nahm ich den ersten Anstoss, da ich im Nicomach es ein incompositum nennen hörte, das heisst, ein solches, wo der Zwischenklang nicht freywillig ausgelassen ist, sondern ein Syetem die Auslassung fordert, und nie eben dann, wenn keiner da ist, nichts fehlet. Wie, wenn in der Hauptstelle unsers Grundtextes, die eigentlich den Zankapfel herein wirft, wo das Triemitonium incompositum genannt wird, das chromatische Klanggeschlecht gemeint wäre? wenn Nicomach dort das chromatische Tetrachord e b h $\overline{d}$, statt des diatonischen a b $\overline{e}$ $\overline{d}$ vor Augen gehabt hätte? was er freylich nicht sollte, was aber unbedachtsam geschehen wäre? .... Aber diess und überhaupt die Verbesserung des Grundtextes, wenn es sich der Mühe lohnt, bleibe den Philologen überlassen.

Gld.

Musikalischen Allerley aus Paris, von den Monaten Juny und July, 1820.

Bey der musikalischen Dürre, welche gewöhnlich in den Sommermonaten hier einzutreten pflegt, ist das künftige Schicksal der grossen Oper, wenigstens historisch betrachtet, der interessanteste Gegenstand, über welchen ich diesmal Bericht abzustatten weiss. Irre ich mich (in diesem Falle würde sich aber ein grosser Theil des hiesigen unterrichteten Publikums mit mir irren), oder deutet wirklich jeder Schritt, den die Regierung thut, oder den sie vielmehr nicht thut, auf die Absicht hin, diese Anstalt, in dem Umfange wenigstens, wie sie bis jetzt existirt hat, eingehen zu lassen? Ist diese Absicht, (die deswegen noch immer kein leeres Hirngespinnst des hiesigen leichtgläubigen Publikums gewesen zu seyn braucht, wenn sie auch nicht ausgeführt werden sollte) ein Erzeugniss des verbesserten Geschmackes? Begreift die oberste Behörde, dass die Oper auf dem grossen Operntheater, weil sie hier stets geschrieen und nie gesungen werden wird, und weil der Franzose, bey seiner unmusikalischen Natur, den Gesang stets dem Tanze unterordnen muss, nie zur musikalischen Bildung des Volks beytragen, diese im Gegentheile nur hemmen wird? Oder haben etwa blos finanzielle Rücksichten diesen Schritt nothwendig gemacht? Auf alle diese Fragen mit Bestimmtheit zu entscheiden, ist mir unmöglich, da ich nicht an der Quelle sitze.

Ist der Plan, die grosse Oper abzuschaffen, wirklich vorhanden gewesen, oder noch vorhanden, so möchte er, dünkt mich, eben sowohl vom geläuterten Geschmacke, als von der Oekonomie entworfen worden seyn. Sey dem, wie ihm wolle, das hiesige Publikum gleicht, bey Gelegenheit dieses Ereignisses, einem unfriedsamen Hausbalte, wo in diesem die beyden kämpfenden Parteien schleunig Frieden machen und die Waffen gegen einen Dritten kehren, dem es einfällt, sich in ihren Streit zu mischen, so treten in diesem Augenblicke sogar die erklärtesten Feinde der grossen Oper als Vertheidiger derselben auf und beginnen, von dieser Anstalt eben so viel gutes zu sagen, als vorhin böses. Will man ihren Worten Glauben beymessen, so hängt von dem Schicksale der grossen Oper zu Paris das Schicksal Frankreichs ab, und alter Ruhm, den sich dieses Land bisher durch die Waffen, durch Kunst und Wissenschaft und durch seinen Gewerbfleiss erworben, muss bleichen, wenn du nicht wöchentlich dreymal ein halbhundert hässliger und unhärtiger Kehlen auf dem grossen Operntheater in die Lüfte ausschreien.

Wenn wirklich von Aufhebung der Oper die Rede seyn, oder doch wenigstens gewesen seyn sollte, so ist darunter keineswegs das mit derselben verbundene Ballet zu verstehen. Dieses würde, obgleich in verjüngtem Massstabe fortdauern und jedesmal von einer einaktigen komischen Oper, die keinen Pomp verursachte, in der Gattung der Pétendus, der Rossignol u. s. w., unterstützt werden. Wollte man das Ballet der grossen Oper ganz eingehen lassen, so würde allerdings demjenigen Kunstzweige, den die Franzosen unstreitig unter allen neuern

Digitized by Google

Völkern am vollkommensten ausgebildet haben, der Untergang bereitet werden und dadurch allerdings ein wahrer Verlust für Frankreich entstehen. Ein solches Vorhaben ist aber, meines Wissens, durchaus nie im Werke gewesen.

Die Idee, die grosse Oper auf ein blos pantomimisches Ballet, mit Hinzufügung einer komischen Oper, beschränken zu wollen, leuchtet aus allen Schritten hervor, welche die Regierung seit den sechs Monaten, wo das grosse Opernhaus geschlossen gewesen ist, gethan hat; es ist wieder der Befehl zur Erbauung eines neuen eigentlichen, auch einer provisorischen Saals gegeben, auch über irgend einen von den vielen der Regierung übergebenen Plänen entschieden worden; auch hat man eine grosse Anzahl Tänzer und Sänger entlassen. Dass sich unter den letzten Madame Foy, die einzige wahre Schauspielerin und Sängerin, welche die grosse Oper aufzuweisen hat, befindet, giebt einen Beweis, dass die königlichen Oberkammerherren besser von der Jugend und den Reitzen einer Sängerin zu urtheilen verstehen, als von ihrem musikalischen und schauspielkünstlerischen Talente: das ganze Verbrechen dieser ausgezeichneten Frau in den Augen der erwähnten Herren besteht darin, dass sie nicht gerade halb so alt ist, wie sie wirklich ist. Ich will gern glauben, dass Hr. Viotti an der Verabschiedung dieser Sängerin keinen Theil hat, und dass er bey dieser Verhandlung, wie bey so vielen andern, nur der blinde Vollstrecker des Willens der obersten Behörde gewesen. Denn, welch ein Urtheil müsste man erst von den Kunstansichten dieses Mannes fällen! Die bisher angeführten Schritte sind der Regierung aber nur, wie man sieht, im negativen Sinne entscheidend: in der Hauptsache, nemlich in der endlichen Entscheidung des Schicksals der Oper, hat das Gouvernement bisher eine vollkommene Passivität gezeigt. Desto thätiger beweist sich dagegen das Publikum. Kein Platz in der Mitte des ganzen grossen Paris, der nur irgend zum Opernhause bequem läge, ist vorhanden, welchen es nicht täglich im Namen der Regierung in Beschlag nehmen, kein berühmter Baukünstler, von dem es sich nicht irgend einen Plan zu dem Baue desselben überreichen liesse! Nichts destoweniger ist bis auf den heutigen Tag zum Behufs eines neuen Opernsaals weder ein Stein abgetragen, noch einer von neuem aufgebaut worden.

Unter dem Titel: De l'Opéra en France, ist ein Werk erschienen, welches in zwey dicken Octavbänden von der französischen dramatischen Musik handelt. Ich gestehe, dass dies Buch das Erschöpfendste, ja das Geistvollste enthält, was in Frankreich, das bekannte Grétry'sche Werk nicht einmal ausgenommen, über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Nichts destoweniger findet der deutsche, mit dem Gegenstande vertraute Denker einen wahrhaft verzweifelnde Leere in den Anstrengungen des Verfassers. Seine Beobachtungen sind nur aus sich selbst entwickelt, sondern stets aufs Geerathewohl, so wie sie sich eben seiner materiellen Anschauung dargestellt haben, aufgefasst worden. Was ein Princip ist, scheint dem Verf. unbekannt zu seyn, und von einer streng logisch-philosophischen Darstellung der Ideen, keine Spur bey ihm vorhanden. Es scheint der Unterschied der deutschen, italienischen und französischen Musik anzuerkennen, auf welchem unwandelbaren Grundsatze derselbe aber beruhen möchte, davon hat das Verf. keine Ahnung. Dass allenthalben, selbst der deutschen und italienischen Musik, auch die französische genannt, dass die unmusikalische Natur der französischen Musik irgendwo auch nur mit einem Worte angedeutet, dass nach dem angemessenen Beyfalle, den der Verf. Mozarten zollt, auch eines Méhul u. s. w. genannt wird, das alles einem französischen Schriftsteller zu gute gehalten werden, obgleich diese und ähnliche Eigenthümlichkeiten des Verf. den Ansichten desselben unmöglich Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit ertheilen können. Die Verehrung, ich möchte sagen, die Anbetung, welche der Verf. für Mozart hegt, muss ihm die Herzen aller Deutschen gewinnen, die noch nicht Rossinisch geworden sind. Hin und wieder stösst man auf Bemerkungen, welche in Frankreich auf Originalität Anspruch machen dürfen, z. B., dass die erste unerlässliche Eigenschaft eines dramatischen Sängers die Gesang sey, welchem das Spiel stets untergeordnet bleiben müsse; dass ein guter Operntext nicht gerade auf geistreiche Classicität Anspruch zu machen brauche, und endlich dass Rousseaus Devin du Village ein, jedem nur irgend musikalischen Gemüthe ungenussbares Machwerk sey. Letztere Behauptung, welche zu

einem Franzosen nothwendig sehr auffallend seyn muss, würde mich auf den Gedanken bringen, der Verf., der die musikalische Zeitung kennt und auch an viel Deutsch versteht, um sie lesen zu können, habe sie mir nachgeschrieben, wenn die Unbedeutendheit eines solchen Urtheilsplagiats mich nicht glauben machte, dass diese Vermuthung in mir entstehen könnte.

Ein hiesiges Journal führte neulich an, dass die grosse Oper ehemals nahe an sechstausend Personen Unterhalt verschafft und eine Summe von zwölf Millionen Franken in Umlauf gesetzt habe. Ohne im Stande zu seyn, diese Angabe auf ihre wahre Richtigkeit zurückzuführen, will ich nur so viel anmerken, dass die äussere Form und das wimmelnde Leben der Administration dieses Theaters sich ehemals recht gut mit der Kanzley eines kleinen deutschen Staats vergleichen liess, so, die äussere Repräsentation der Oper-Behörden mochte vielleicht den Mitgliedern eines gräflichen oder fürstlichen Gouvernements haben zum Vorbilde dienen können.

Das hiesige musikalische Publikum hat von neuem einen so lautschreienden Beweis von ungerechtem Urtheile (möge es meinem Mässigung zugeschrieben werden, wenn ich mich hier keines andern Ausdrucks bediene) gegeben, dass ich, dem das Vox populi vox Dei ein über allen Beweis erhabenes Axiom zu seyn scheint, an mir selbst und an meiner eigenen Urtheilskraft irre werden könnte, wäre es mir nicht ebenfalls als ein unbestrittenes Axiom bekannt, dass es in Paris eigentlich kein musikalisches Publikum giebt. Es thut mir leid, dass diese Behauptung anmassend, so vielleicht unwahr scheinen konnte: sie ist aber nichts destoweniger im ganzen Umfange des Worts erwiesen. Der Pariser, oder, welches einerley ist, der Franzose, wird das Wesen der musikalischen Kunst niemals nur von dem Standpunkte seiner witzigen, materiell-gesetzreichen Bildung herab betrachten, ein Standpunkt, der der poetischen Kunst, welche bey weitem nicht so absolut, wie die musikalische, der Herrschaft der Reflexion entrissen, also gewissermassen subjectivisch ist, unter Bedingungen angemessen seyn kann, wie das die Erfahrung lehrt, der aber die Ansicht der Musik gänzlich stören, ja vernichten und in sich aufheben muss. Kommen wir zur Sache. Meine Leser werden sich aus einer meiner vorigen Mittheilungen erinnern, dass ich einer Madame Favelli Erwähnung gethan habe, welche in Mozart's *Figaro's Hochzeit* zum ersten Male als Gräfin auf dem italienischen Theater auftreten sollte. Dieses Debut hat Statt gefunden; Mad. Favelli hat die erwähnte Rolle viermal hinter einander gesungen und dann ist die Oper, aus Mangel an Zuschauern, wieder bey Seite gelegt worden. Mad. Favelli (ihr Name ist angenommen) ist eine Französin, reich, verheurathet und lebt in den achtbarsten bürgerlichen und Familienverhältnissen. Ein unüberwindlicher Hang zum dramatischen Gesange hat sie veranlasst, ihr Talent, welches sie bis dahin nur als Liebhaberey ausgebildet, öffentlich auszuüben. Ein solcher Enthusiasmus spricht in der Regel für die Anwesenheit eines bedeutenden Genies; Mad. Favelli hat diese Erfahrung nicht zu Schanden gemacht: sie ist, wenn wir die nothwendigen Schwächen, welche aus Mangel an Uebung herrühren und welche bey einem ersten Debut auf einem der berühmtesten Operntheater Europa's noch um so merkbarer werden müssen, eine vollendete Sängerin. Ich kann sie mit keiner deutschen Künstlerin treffender vergleichen, als der Mad. Gley, so wie ich diese Sängerin nemlich vor etwa sechzehn oder achtzehn Jahren gefunden habe, mit dem Unterschiede, dass letztere mehr Mechanismus, mehr Routine besass, Mad. Favelli aber an Intensivität des Organs, an Fülle und Klang der Stimme ihr noch bey weitem überlegen ist. Ich will die Facta, welche jedermann vor Augen liegen und die von niemanden geläugnet werden können, zu Protocoll nehmen und dann mögen meine Leser von selbst urtheilen. Mad. Favelli, die niemals ein Theater betreten, dem wie man sagt, selbst nicht einmal in einem öffentlichen Liebhaberconcerte gesungen hat, Mad. Favelli wagt es, in der klassischen Weiber-Rolle des italienischen Repertoires *) zu debutiren; sie singt diese Rolle viermal hintereinander und es gelingt ihr, den

*) Dafür gilt hier die Gräfin in Mozarts Figaro, seit dem Rolle zuerst von der verstorbenen Bardi dargestellt und von ihr, wie der Allgemeine Ruf sagt, so über allen Ausdruck vortrefflich gesungen worden ist. Es vereinigt sich alles in Paris, um dieser Partie eine Bedeutung zu geben, welche sie nirgends, selbst nicht in Deutschland, hat: das Andenken

Logen, das heisst, der Elite der europäischen Nationen (die Logen aber machen nirgends das Publikum aus), trotz aller der störenden Verhältnisse, welche ich so eben erwähnt habe, die unzweydeutigsten, einstimmigsten Beyfallsbezeigungen abzunöthigen. Wenn diese Wagstück, wenn das Gelingen dieses Wagstücks nicht auf hohe Genialität, auf bereits ungewöhnlich ausgebildete Virtuosität schliessen lässt, so will ich gern gestehen, dass wir vom Anfange, vom Entstehen und Ende der Kunstleistung irgend einer Individuums nichts bekannt ist, als etwa diese Namen. Ich habe es eben gesagt, die Logen machten kein Publikum aus. Diese Behauptung gilt nicht allein von Paris, sondern von der ganzen Erde, ja nicht allein vom Theater, sondern auch von der bürgerlichen Welt, in welcher letztern der Kern des Volks, das heisst, die, was die eigentliche Grundlage desselben ausmacht, sich niemals in den Salons, sondern einzig und allein in den Werkstätten, befindet. Das Publikum des hiesigen italienischen Theaters, so wie aller Theater, befindet sich im Parterre. Nun aber will es das Schicksal, dass dieses Publikum, welches grösstentheils aus französischen Dilettanten besteht, welchen ausländische Musik, gerade herausgesagt, ein gänzlich unverständlich Ding ist, als Richter eines Processes (eines musikalischen nemlich) dasitzt, dessen Acten es nicht lesen kann. Was folgt daraus? Nothwendig Partheilichkeit, welche noch dazu in den wenigsten Fällen zum objectiv, wohl aber fast immer erkauft ist, und endlich Ueberdruss, der sich, bey der geringsten äussern Veranlassung, durch mehr oder minder laute Missfallsbezeigungen auszulassen strebt. So wird denn über den Werth oder Unwerth eines musikalischen Werks, oder eines Sängers, nach erhaltenen bedingten und bedungenen Ansichten abgesprochen. Einer etablirten Reputation oder einem verhältnissmässig vollendeten Talente, wie z. B., der Mad. Catalani, kann dies Publikum keinen Schaden zufügen; aber alles, was noch nicht rein in sich abgeschlossen ist, muss das Opfer solcher incompetenten Richter werden. Davon hat Mad. Favelli einen neuen Beweis gegeben: die Hände der Damen Ronzi und Fodor (in jedem Verstande ihre rechten Hände) haben entschieden, diese Sängerin sey eine Stümperin und müsse erst noch lernen. Das Auffallendste bey der Sache ist, dass Mad. Favelli sich letzterm Ausspruche gefügt hat und wirklich, wie man sagt, nach Italien abgereist ist, um sich dort noch vollendeter auszubilden. Bey ihrer Zurückkunft werden besonders die beyden genannten Damen, sollten sie Paris noch nicht den Rücken gekehrt haben, manches von ihr zu hören bekommen, was ihnen nicht lieb seyn wird. Muss ich erklären, dass ich weder mündlich, noch schriftlich, je ein Wort mit Mad. Favelli gewechselt, dass sie nur weder direct, noch indirect (ausser vom Theater) bekannt ist, ja, dass ich sogar nicht einmal ihren wahren eigentlichen Familien-Namen weiss?

(Die Fortsetzung folgt.)

---

an Madame Barilli die dritte Arie, welche diese Sängerin im vierten Acte eingelegt hat und die nun jede ihrer Nachfolgerinnen einlegen muss, weil diese Arie, welche recht brav und in Mozart's Style, wo nicht geradezu von ihm selbst, gesetzt ist, ob sie gleich Eigenthum für die Arbeit ihres angenommenen Componisten gilt, ebenfalls einen Glanzpunkt erhalten, die körperliche Anstrengung, welche somit die Darstellung dieser Rolle verlangt, welche drey grosse Arien, das ganze lange Finale im zweyten Acte, da, wo sie bey Nacht, mit zudeckter Laterne, erhebt, bis zum Ende des Acts, die Romanze: Voi che sapete, welche hier stets von der Grisi gesungen wird, weil der Barilli in sich bey der ersten Vorstellung angeeignet hat, das Duett mit Susannen und endlich noch die ausnehmende Szene im Finale im vierten Acte, zu singen hat, also auch schon die extensiven Umfang wegen (die innere Schwierigkeit des Vortrags dieser Rolle nicht einmal in Anschlag gebracht) die ermüdendste weibliche Singpartie ist, welches sie in jeder Sängerin durch die Befürchtung, ihrem Vorbilde (der Barilli) nachzustehen, noch unter sich wachen muss. Hierzu rechne man dass der Vortrag der Romanze, so wie von der erwähnten Sängerin gesungen worden, sich als Ueberlieferung erhalten hat und dass jede Darstellerin gezwungen ist, sich dieser anzuschmiegen, dann im Augenblicke, wo die Romanze anhebt, die Worte Silenzio, tutti zitto, thut, wie Donner von allen Munde ertönen, worauf dann eine Grabesstille eintritt, dass dann Duette mit Chorus, welches, einer ähnlichen Tradition zu Mad. Barilli zu Folge, nicht gesungen, sondern in einem wahren Nachtigallentone geflötet werden muss, der nemliche erschreckliche Tumult und die eben so erschreckliche Stille vorausgeht, und endlich, dass die Sängerin wegen auf die Toilette der Rolle eine ausergewöhnliche Sorgfalt verwenden muss, weil das Publikum von dieser Toilette auf den Geschmack derselben zu schliessen pflegt.

Leipzig, bey Brockhaus und Hartel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. N°. 39. 1820.

Briefe von und über Mozart.

Denjenigen unserer Leser, welche nicht nur an den musterhaften Mozart's Werken, sondern auch an ihm selbst Antheil nehmen, (und welcher wahrhaft gebildete Musikfreund, wenigstens in Deutschland, gehörte nicht darunter?) glauben wir nicht ungefällig zu seyn, wenn wir ihnen folgende Briefe, theils von Mozart dem Vater in Angelegenheiten des Sohnes, theils von diesem, unserm grossen Muster selbst, mittheilen, obgleich sie an sich nicht eben von der grössten Erheblichkeit sind. Sie sind sämmtlich an den berühmten damals einflussreichen Musikgelehrten und hochverdienten Contrapunktisten, den Pater Martini in Bologna, gerichtet, und die italienischen Originale befinden sich in der Bibliothek des philharmonischen Lyceums daselbst, wo sie Hr. Kandler — derselbe verdiente Mann, der, wie wir in No. 52 dieses Jahrgangs unserer Zeitung berichtet haben, dem würdigen Hasse ein ehrenvolles Denkmal in Venedig errichten lassen — entdeckt, und uns in der Sprache der Originale und in dieser würdigen Uebersetzung mitgetheilt hat. Ein kleines Blättchen von jenem verehrten Pater findet man eingeschaltet, als No. 4. Zum völligen Verständniss dieser Briefe setzen wir folgende kurze historische Notizen für diejenigen bey, die sich ihrer nicht ebenfalls erinnern.

Mozart, der Vater, (Leopold) war Kapellmeister des Fürst-Bischoffs von Salzburg, und machte im Jahr 1764 seine erste Reise mit seinen beyden Kindern, wo die Tochter zwölf, der Sohn sieben Jahre alt war. 1765 starb er. Mozart, der Sohn, (unser Wolfgang) schrieb auf jener Reise, in seinem siebenten Jahre, seine ersten Klaviersonaten, und zwar in Paris, wo sie auch gedruckt wurden; die zweyten, wo er acht Jahre alt war, schrieb er in London, wo auch sie herauskamen. Vom Jahre 1769 (dreyzehn Jahre alt) lebte er geraume Zeit in Italien, um sich mehr für Compositum im Gesang, und, zum Theil eben unter jenem Pater Martini, im Contrapunkt auszubilden. Sein zweyter Aufenthalt in Paris und der Tod seiner Mutter, mit welcher er diese Reise unternommen, fällt in das Jahr 1777, das 21ste seines Alters.

1.

Mayland den 4ten Januar, 1777.

Hochwürdigster Herr Pater!

Indem ich Ihnen ein glückliches neues Jahr wünsche, gebe ich Ihnen zugleich Nachricht, dass die Oper meines Sohnes *) nun sehr glücklich Aufnahme gefunden hat, ungeachtet der grossen Ränke unserer Feinde und Neider, die, ohne noch eine Note gehört zu haben, ausstreueten, dass es eine barbarische Musik, ohne Ordnung und Tiefe, ja unmöglich vom Orchester auszuführen sey, dergestalt, dass sie die Hälfte von Mayland glauben machten, man würde, statt einer Oper, nichts, als eine Stoppeley erhalten. Einer hatte sogar der ersten Sängerin alle ihre Arien sammt dem Duett, von der Composition des Abbate Gamerra zu Tisch verschickt, und beredete sie, diese einzulegen, so wie von diesem jungen Menschen nichts anzunehmen, der nie fähig seyn würde, eine gute Arie zu schreiben. Allein die erste Sängerin erklärte sich zufrieden, ja überzufrieden. Dessen ungeachtet liessen unsere Verläumder nicht ab, eine üble Meynung über die Oper meines Sohnes zu verbreiten: doch die erste Instrumentalprobe schloss diesen grausamen Schwätzern auf eine Art den Mund, dass man kein Wort mehr von ihnen

*) Dieser war damals sechzehn Jahre alt.

Digitized by Google

hörte. Alle Professoren im Orchester erklärten, dass die Musik klar, deutlich und leicht zu spielen sey, so wie sich die Sänger insgesammt zufrieden zeigten. Die erste Oper zu Mayland hat gewöhnlich das Unglück, wenn sie nicht gar durchfällt, doch wenig Zulauf zu finden, indem alles auf die zweyte wartet: allein bisher war in den ersten sechs Vorstellungen das Theater immer sehr voll, und jeden Abend mussten zwey Arien wiederholt werden, indem man auch den meisten andern Musikstücken grossen Beyfall schenkte. — Liebster Herr Pater, wir hoffen rücksichtlich Ihrer Gesundheit gute Nachrichten zu vernehmen, ich verzweifle noch nicht, das versprochene *Miserere* von Ihrer ausgezeichneten Composition, so wie jene Musik zu 16 Stimmen zu erhalten. Hr. Joseph Primoch wird nicht ermangeln, den Betrag für die Kopirung zu entrichten, so wie ich nicht unterlassen werde, so bald ich nach Hause komme, nemlich zu Ostern, Ihnen alles zu senden, was Ihnen angenehm seyn konnte. Mein Sohn kusst Ihnen die Hände, und ich nenne mich mit ihm mit aller Verehrung und Hochachtung

Euer Hochwürden

ergebensten Diener

Leopold Mozart m p.

2.

Hochwürdigster Herr Pater!

Tandem aliquando! Es ist ein Jahr, dass mein Sohn Ihnen auf Ihr geneigtes Schreiben vom 18ten December v. J. die Antwort schuldig ist, in welchem sie die Gute hatten, dee Motette zu vier realen Stimmen Ihren Beyfall zu schenken; indem Sie zugleich den Wunsch äusserten, mein und meines Sohnes Portrait zu erhalten. Ich zögerte bis jetzt, aus Mangel eines geschickten Mahlers, Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nemlich ein solcher in unserer Stadt, und ich hoffte immer, es möchte ein geschickter Künstler hieher kommen, wie das zweymal geschieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen, mich zu entschliessen, das Portrait von einem hiesigen Mahler verfertigen zu lassen. — Hören sie nun unsere Geschichte! Es sind bereits fünf Jahre, dass mein Sohn unserem Fürsten für ein Spottgeld in der Hoffnung dient, dass nach und nach seine Bemühungen und wenige Geschicklichkeit, vereint mit dem grössten Fleisse und ununterbrochenen Studien, würden beherzigt werden: allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlasse es, eine lange Beschreibung der Denkungs- und Handlungsweise unsers Fürsten zu machen; genug, er schämte sich nicht, zu sagen, dass mein Sohn nichts wisse, dass er nach Neapel in ein Musik-Conservatorium gehen solle, um Musik zu lernen... und alles dieses, warum? Um zu verstehen zu geben, ein solcher junger Mensch solle nicht so albern seyn, sich selbst zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Besoldung, nachdem diese bestimmten Worte aus dem Munde eines Fürsten hervorgegangen. Das Uebrige wird man nach und nach in Italien erfahren, je ich zweifle, ob es nicht schon bekannt ist. Dies hat mich dann bewogen, meinem Sohne zu erlauben, seinen Dienst zu verlassen; er ist also am 25sten September von Salzburg abgereist, und, nachdem er sich einige Zeit an dem kurfürstlichen Hofe zu München aufgehalten, ist er nach Mannheim gegangen, wo er sich sehr wohl befindet, und sich Ihnen ergebenst empfiehlt. Sein Aufenthalt in Mannheim wird ins Anfang Marzes, nemlich bis Ende des Faschings dauern, und in den folgenden Fasten, wenn Gott will, wird er zu Paris seyn. Dies ist denn auch die Ursache meines Entschlusses, vor seiner Abreise noch sein verlangtes Portrait verfertigen zu lassen, und unserm lieben Herrn Pater damit zu dienen. Wenn es Ihrer Güte gefällig wäre, Sr. Durchlaucht, dem Kurfürsten eine gute Idee und vortheilhafte Schilderung von meinem Sohne beyzubringen, so würden Sie etwas wahrhaft Gutes thun; zwey Worte von Ihnen haben mehr Gewicht, als die Empfehlung mancher Fürsten. Ich schmeichle mir, dass dieses vielleicht bey Anlass des neuen Jahres möglich wäre. — Aber, im Fall dieses Gemählde noch nicht in Ihren Händen ist, werden sie fragen: Wo ist es denn? Ich habe es dem Hause Sigismund Haffner, dem Grosshändler zu Salzburg, eingehändigt, der es mit sich auf die Messe St. Andrea nach Botzen genommen hat, von wo aus er es Ihnen zu übermachen suchen wird. Vielleicht ist es an Herrn Primoch in Bologna adressirt. Die Mahlerey hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, so versichere ich Sie, dass es ihm ganz und gar ähnlich sieht. Hinter dem Gemälde habe ich seinen Namen und sein Alter verzeichnet, und hege noch eine

andere Idee, nemlich Ihnen die ersten seiner Compositionen zu senden; ich meyne seine Klavier-Sonaten, für Mad. Victoire im Alter von sieben Jahren componirt und in Paris gestochen; jene für die Königin von England geschrieben im Alter von acht Jahren, und gestochen zu London; jene für die Herzogin von Nassau-Weilburg, componirt im Alter von neun Jahren, und gestochen zu Haag, in Holland und dergleichen mehr. Diesen werde ich dann eine kleine Uebersicht seiner merkwürdigsten Reisen beyfügen. In Rucksicht meines Portraits, glaube ich nicht, dass mein Gesicht verdient, zu Männern von Talent gezeilt zu werden; doch wenn Sie es verlangen, so werde ich trachten, Ihnen Genüge zu leisten, ohne ohne dass ich mir ein anderes Verdienst beymässe, als dass ich meine Pflicht erfüllet, das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohne gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz, und sorgen Sie für Erhaltung Ihrer Gesundheit. Indem ich mich zu allen Ihren Befehlen bereit bezeige, nenne ich mich mit grösster Hochachtung

Euer Hochwurden u. s. w.

Leopold Mozart m. p.

Salzburg den 22 December 1771.

Ich rede vom neuen Jahr, und hätte bald vergessen, Ihnen dazu Gluck zu wunschen! Aber was wollen Sie, dass ich sage? Ich wünsche Ihnen gute Gesundheit. Anderes Gluck haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott, dass er sage: Amen!

5.

Hochwurdigster Herr Pater!

Die Hochachtung und Ehrerbietung, die ich gegen einen so würdigen Mann hege, veranlasst mich, Ihnen angelegen zu seyn, und Ihnen ein schwaches Stück meiner Composition zu Ihrer Prüfung zu übersenden.

Ich schrieb voriges Jahr im Karneval eine komische Oper (*la finta giardiniera*) zu München in Bayern. Wenig Tage vor meiner Abreise verlangte Se. Durchlaucht der Kurfürst eine contrapunktisch ausgearbeitete Musik meiner Composition zu hören. Ich war daher gezwungen, diese Motette in Eile zu schreiben, und noch eine Abschrift von der Partitur für Se. Durchlaucht verfertigen, und die Stimmen ausschreiben zu lassen, damit das Stück am nächsten Sonntag während der grossen Messe als Offertorium aufgeführt werden könnte. Liebster und theuerster Herr Pater! Ich bitte Sie inniglich, mir frey und ohne Rückhalt Ihre Meynung darüber zu sagen. Wir leben ja in dieser Welt, um immer weiter zu kommen, und besonders auch dadurch, dass Einer den Andern durch seine Ansichten aufklärt, wie überhaupt, so in den Wissenschaften und schönen Künsten immer mehr zu lernen. Wie oft wünsche ich, Ihnen nahe zu seyn, um mit Ihnen zu reden und Ihnen meine Ansichten mitzutheilen! Ich lebe in einem Lande, wo die Musik jetzt sehr wenig Gluck macht: aber, ungeachtet deren, die uns verlassen haben, besitzen wir doch noch brave Künstler, und besonders gründliche, wissenschaftliche und geschmackvolle Komponisten. Was das Theater betrifft, so ist es in Rücksicht der Sänger schlecht bestellt. Wir haben keine Kastraten, und werden sie auch so leicht nicht haben, da sie gut bezahlt seyn wollen, und die Freygebigkeit nicht unser Fehler ist. Ich beschäftige mich indessen, für die Kammer und Kirche zu schreiben. Hier sind noch andere zwey Contrapunktisten, nämlich die Herrn Haydn und Hallgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche: so ist mir Gelegenheit verschafft, für diese zu schreiben, so viel ich will. Da übrigens mein Vater diesem Hofe bereits 56 Jahre dient, und weiss, dass der Erzbischoff alte Leute nicht gerne sehen kann, noch mag: so bekümmert er sich wenig um Musikaufführungen, und hat sich auf die Litteratur dieser Kunst, als sein Lieblingsstudium, verlegt. Unsere Kirchenmusik ist sehr von der in Italien verschieden, um so mehr, da eine Messe mit Kyrie, Gloria, Credo, der Epistelsonate, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus dei, auch an den grossten Festen, wenn der Furst selbst die Messe hoert, nicht länger, als höchstens drey Viertelstunden dauern darf. Da braucht man für diese Art Composition ein besonderes Studium; und doch muss es eine Messe mit allen Instrumenten seyn, auch mit Kriegestrommeten! So? Ja, theuerster Herr Pater! O wie wohl würde mir es thun, Ihnen recht viel zu erzählen! — —

Ich empfehle mich ergebenst allen philharmonischen Mitgliedern, bitte Sie immer herzlich um Ihre Gewogenheit, und höre nicht auf, mich

zu betrüben, zu weit von jenem Manne entfernt zu seyn, den ich in der Welt am meisten liebe, hochschätze und verehre, und gegen den ich unveränderlich bin

Euer Hochwürden u. s. w.

Salzburg den 7ten September 1776

Wolfgang Amadeus Mozart m. p.

Wenn Sie mich würdigen wollen, mir zu antworten, so bitte ich es zu addressiren: per Trento a Salisburgo.

(Die Fortsetzung folgt.)

Musikalisches Allerley aus Paris von den Monaten June und July, 1820.

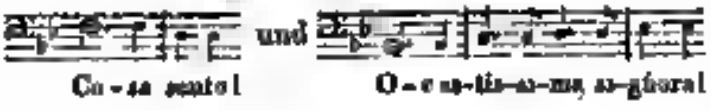
(Fortsetzung aus voriger No.)

Es ist eine bekannte Sache, dass der Sänger Garcia, der, wie es heisst, in persönlich befreundeten Verhältnissen mit Rossini steht, die erste und wirksamste Veranlassung zur Aufführung der Werke dieses Componisten auf dem hiesigen italiänischen Theater gewesen ist. Hr. Garcia hat nicht allein vor drey Jahren die *Italiane in Algieri*, die er aus Italien mit sich nach Paris gebracht hatte, sondern auch im vorigen Jahre den *Barbier von Sevilien* einstudiren lassen. Auf welche Weise ist ihm dafür gelohnt worden? Auf die allerundankbarste von der Welt! Hr. Garcia hat sich durch die bewirkte Aufführung der Werke seines verehrten Freundes in diesen eine Pfeife zum Untergange seiner eignen geschnitten. Man höre und staune ob der unerhörten und undankbarsten aller Zufälle! Nicht allein ist der *Fazzoletto* des besagten Sängers nach der zweyten Vorstellung gänzlich von der Bühne verschwunden; sondern es hat auch die Wiederaufführung seines *Califen von Bagdad* eine gänzlich missfällige Aufnahme erfahren. Ja, mehrere Journalisten haben sich nicht entblödet, zu behaupten, diese letzte Composition komme, neben Mozart's und Rossini's (sic!) Meisterwerken, nicht andere als für eine schwache und verfehlte Production gelten. Und nun widerstreite mir noch jemand die Behauptung, dass im hiesigen italiänischen Theater ein wirkliches Publikum vorhanden sey! Dieser *Calif von Bagdad* ist dieselbe Oper, welche vor drey Jahren eine überaus günstige Aufnahme fand und im Verlauf des Winters mehr als zwanzig Mal aufgeführt wurde; dieser *Calif* ist endlich dieselbe Oper, welche nur ihres innern Werths wegen einer Uebertragung auf die deutsche Bühne würdig schien, welche letztere ich auch wirklich bewerkstelligt haben würde, wenn, ausser dem Grossherzoglich Hessen-Darmstädtischen Hoftheater, sich noch andere Bühnen zu deren Annahme bereit erklärt hätten. So sieht nun Hr. Garcia den Ruhm, welchen er sich durch letztgenannte Oper erworben, nicht minder schwinden, als er sich in Betreff dessen, den ihm der *Fazzoletto* verschaffen sollte, ebenfalls verrechnet hat. Fügt man noch die mehr als kalte Aufnahme hinzu, welche der *Prince d'occasion* auf dem Theater Feydeau erhalten; so wird begreiflich, dass letztgenanntes Theater eben nicht eilen dürfte, eine oder die andere der neuen Compositionen, welche dieser sehr geläufige Sänger und Componist für dasselbe angefertigt hat, zur Aufführung zu bringen. Da Hr. Garcia auch als Sänger, wie das Publikum meint, zu allgemein begnügt und das innere Leben seiner Darstellungen durch äussere Lebhaftigkeit zu ersetzen strebt; so ergiebt sich daraus von beyden Seiten eine Theilnahmlosigkeit, welche einen längeren Aufenthalt desselben in Paris bezweifeln lässt.

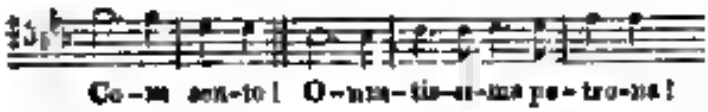
Bekanntlich ist der Brownianismus seit Jahr und Tag nirgends mehr, als in den medicinisch-litterarischen Rumpelkammern zu finden. Während es vielleicht junge Aerzte giebt, welche diese Heilmethode nur dem Namen nach kennen, fängt sie, weiss der Himmel, wie? an, im Kopfe des Hrn. Manvielle, des Mannes der Mad. Manvielle-Feder, zu spuken. Diese Sängerin litt, wie ich auch in einer meiner letzten Einsendungen angeführt habe, an einer Halserkältung, welche in Entzündung übergegangen war. Da fiel dem Hrn. Manvielle ein, dieses Uebel (wie auch wol seiner Zeit manche deutsche Aerzte gethan haben) für ein asthenisches zu nehmen und demselben stärkende Mittel entgegen zu setzen, statt dass es die hiesigen Aerzte mit schwächenden (calmans) behandelt wissen wollen. Darüber gerieth Mad. Manvielle in einen Zustand, der ihre Freunde befürchten liess, ihr Gatte werde ihr, wo nicht Heilung, doch wenigstens das ewige Heil verschaffen. So weit ist es nun freylich nicht mit ihr gekommen; aber sie leidet fortdauernd an einer mehr oder minder bedeutenden Halsbeschwerde, und es heisst, sie werde, um

vollkommen geheilt zu werden, für einige Zeit dem Theater entsagen müssen.

Ich darf nun wirklich die Herren Viotti und Paer vor ganz Deutschland, und wo sonst noch die musikalische Zeitung gelesen wird, des Verbrechens der beleidigten Mozart'schen Majestät anklagen: diese Herren haben nicht allein zugegeben, sondern sie sind im eigentlichen Verstande Urheber davon gewesen, dass der Graf in Mozart's *Figaro* von einem Tenoristen gesungen worden ist. Aber Hr. Paer, dieser Componist, der sich durch eigne neue Werke um das hiesige Publikum nicht ferner verdient machen zu wollen scheint, hat sich schon längst auf's Arrangiren gelegt und ist damit, wie man sieht, wirklich recht weit, oder doch wenigstens recht hoch gekommen. Uebrigens ergiebt sich daraus, dass das hiesige italienische Theater Mangel an einem Bassisten hat. Und das hält dieser Componist seinem Rufe, als Vorsteher dieses Theaters, nicht für nachtheilig? Nochmals frage ich (wie schon in einer meiner frühern Einsendungen): hält sich der berühmte Pellegrini für zu gut oder für zu schlecht, in einer Mozart'schen Oper zu singen? (Im letzten Falle, wie sieht's mit der Berühmtheit aus? und im ersten, verdiente er da nicht, dass etwas Entscheidendes von Seiten des Publikums geschehe, um den Teufel seiner Eingebildetheit zu beschwören?) Die Vorstellung, von welcher hier die Rede ist (dieselbe, in welcher Mad. Favelli die Gräfin gesungen hat) schien überhaupt mehr eine Parodie, als das Stück selbst, zu seyn. Porto, der den Figaro zum ersten Male sang, ward allenthalben mit einer gewissen Parcifiage applaudirt. Dieser Sänger ist ein lebendiges Beyspiel der Wetterwendischkeit des Pariser Publikums. seit sich dasselbe von dem Ie und Un des Berühmten entzückt fühlt, hat Porto aufgehört, das Idol desselben zu seyn. Seine kräftige, frische, obgleich etwas unbeholfene Bassstimme, sein sehr lobenswerthes komisches Spiel und seine angenehme Persönlichkeit lassen jetzt eben so kalt, als man ihnen ehemals Beyfall zollte. Ja, selbst sein Graf Robinsone im *Matrimonio Segreto*, ehemals seine Triumphrolle, und welche kein Eis ist, auf welches der Berühmte geht, um sich den Hals zu brechen, will niemanden mehr munden: die Kosten des neuen, höchst eleganten baltistenen Nachtanzuges sind vergebens gemacht und vergebens wird der nachlässige Anzug, in welchem derselbe aus dem Schlafzimmer tritt, vor dem Spiegel eingelernt: die Damen haben nur noch Augen für die lange Nase und Ohren, für die, nicht Bass-, sondern Basson- (Fagott-) Stimme des Berühmten. Eine gewisse Dem. Neri, die vorhin nie ein Theater betreten, sang den Pagen. Wenn das hiesige italienische Theater, da es nicht Bedürfniss des Volks, sondern eine Leckerey der Vornehmen ist, nur klassische Produkte zur Aufführung bringen, nur klassische Subjecte die Bühnen betreten lassen sollte, um so mehr, da sich dieses Theater in der berühmtesten Hauptstadt der Erde befindet und sehr reichlich von der Regierung unterstützt wird (entweder ist diese Ansicht die einzig wahre, oder ich verstehe kein Wort von dem hier in Frage stehenden Gegenstande), so muss man nicht minder über die grenzenlosen Missgriffe erstaunen, welche sich die Direction dieses Theaters zu Schulden kommen lässt, als über die strafbare Nachsicht, mit welcher die oberste Behörde diese Missgriffe ungeahnet lässt. Wer sollte, zum Beyspiele, glauben, dass es die Direction wagen dürfte, bis zu einem so hohen Grade dem Publikum Hohn zu sprechen, um einer Person, die ganz und gar keine Stimme hat, das Debut in einer Mozart'schen Oper zu gestatten? Dass diese Person hübsch ist, dass sie, als Zöglingin der königlichen Musikschule, mit der Intendanz des Theaters in näheren oder entfernteren Verhältnissen steht, das giebt ihr kein Recht, sich und ihre gänzliche Tenglosigkeit einer aus den ausgebildetsten und geistreichsten Individuen aller europäischen Völker bestehenden Gesellschaft zur Schau aufzudringen. Wenn wir sehen, dass der Verkehrtheit der Menschen selbst da Thor und Riegel geöffnet wird, wo der blosse gesunde Menschenverstand ausreichen könnte; so muss man nothgedrungen auf den Gedanken gerathen, dass diese Verkehrtheit dem Verstande eben so unerlässlich sey, als die Nacht dem Tage. Man hat also warlich Unrecht, derselben den Krieg zu erklären. Endlich sang, wie schon oben gesagt, Garcia den Grafen entweder geradezu in der obern Octave oder sonst paccisiet. Urtheilen meine Leser, wie sich, um nur gleich von den ersten Noten der Rolle zu beginnen, folgende Stellen



welche bey Hrn. Garcia so klangen:



ausgenommen haben müssen. Nun denke man sich diesen ekelerregenden Mischmasch, wo im eigentlichen Verstande das Unterste zu Oberst gekehrt war, von der ersten Note bis zur letzten der ganzen Rolle, und man wird mir auf's Wort glauben, dass mir am Ende der Oper wirklich physisch übel ward. Ich möchte die bekannte Rolle parodiren und sagen: Haec odiosa Paer mihi fecit! War es zu verwundern, dass in einer solchen Zusammenstellung Mad. Favelli, welche das allgemeine Vorurtheil, so wie die im Parterre versammelten Streitkräfte ihrer Nebenbuhlerinnen gegen sich hatte, aus einem andern, als einem sehr befangenen Gesichtspunkte beurtheilet werden konnte? Nun ruht Mozart von neuem im Staube des Musikmagazins, wo ihm wohler seyn durfte, als bey einer so scandalösen Auferstehung. Dagegen wird Hrn. Rossini in seiner *Gazza ladra* ein neues Leben bereitet und alle Rossinianer spitzen die Ohren schon im voraus, obgleich der Anschlagezettel des italienischen Theaters der ersten Vorstellung dieser Oper noch nicht einmal mit dem gewöhnlichen incessament, noch weniger mit so premier jour, Erwähnung thut. Desto fleissiger geht es jeden Abend über den *Barbier von Sevilien*, so wie über den *Türken in Italien* her. Aber das Schicksal der Welt will nun einmal, dass keine Freude ohne Leid seyn soll. In die Jubelgefühle, welche diese beyden Opern den Rossinianern verursachen, mischen sich die Thränen der Verzweiflung über die Hartherzigkeit des Theaters Feydeau, welches nicht zugeben will, dass die Bastardschwester Cenerentola der ehlich erzeugten Cendrillon ihr rechtmässiges Erbtheil (nemlich die Einnahmsgelder im besagten Theater) streitig mache. Sollte das Theater Feydeau in seiner Weigerung beharren, so wette ich einen Mozart'schen Canon in zwey Tacten gegen eine Rossini'sche Oper in eben so viel Acten, es wird eine förmliche Revolution gegen die Administration des besagten Theaters ausbrechen, welche, wenn auch gleich keine Zerstörung desselben, doch eine Störung des Publikums in seinem Vergnügen verursachen dürfte.

Das Theater Feydeau hat zwey Neuigkeiten gegeben, *l'Amant et le Mari*, in zwey Acten, Musik von einem Hrn. Féris, und *la belle Corisandre*, in drey Acten, Musik von Berton. Der Text der erstern ist eine Bearbeitung des bekannten Shakespearschen Stücks: *The taming of the shrew* (die bezähmte Widerbellerin) welches auch unter dem Titel: *Stille Wasser sind tief*, in einer Schröderschen Uebersetzung auf den deutschen Theatern gegeben wird. Dass alle hiesigen Journale den *Amant et le Mari* für ein Original halten, dass niemand die wörtliche Entlehnung desselben aus dem englischen Stücke entdeckt hat, zeigt von der Literaturkenntniss ihrer Herausgeber. Die Musik ist wiederum ein so ärgerliches Notenzickzack, ein so knallender Notenschwärmer, wie es mir seit langer Zeit nicht vorgekommen. Und doch hören die Pariser diese Musik an, ohne eine Miene zu verziehen, wie Menschen, die keinen Geschmack haben, assa foetida für Marcipan essen können, ohne die Verwechselung zu bemerken. Die schöne *Corisandre* ist die bekannte Episode aus der Voltaireschen *Pucelle d'Orléans*, ein Frauenzimmer, bey deren Anblicke alle Männer verrückt werden, und welche selbst verrückt ist. Trotz aller recht wohl ersonnenen Nebendinge (accessoire) kann und wird dieser Text kein wirkliches dramatisches Interesse erregen, in so fern nemlich eine verrückte Person wohl mittelbar in eine dramatische Handlung eingreifen, aber nie und unter keiner Bedingung die unmittelbare Hauptperson einer solchen Handlung selbst seyn kann. Ich behalte mir vor, in meiner nächsten Einsendung auf beyde Opern, welche ich nur einmal und zwei unter den Qualen einer wahrhaft tödtlichen Hitze gehört habe, zurückzukommen.

Indem ich dieses schliessen will, erfahre ich, dass die Regierung endlich wirklich dem öffentlichen Geschrey nachgegeben und Befehl zur Erbauung eines provisorischen Operntheaters ertheilt hat. Das Gebäude wird seinen Hauptein-

gang in der Rue Pelletier scheiten, welches, dem Theatre Favart gegenüber, auf der andern Seite des Boulevard liegt. Kaum ist, wie man hört, der erste Hammerschlag zur Errichtung desselben geschehen, als schon der allgemeine Tadel über die Lage des Orts seine Stimme erhebt. Einigen scheint die Entfernung aus dem Mittelpunkte der Stadt zu gross (dieser Einwurf ist rein aus der Luft gegriffen, denn das neue Operngebäude wird kaum dreyhundert Schritte von dem Theater Favart zu liegen kommen); andere tadeln den zu engen Zugang, wieder andere schreyen über das Provisorische u. s. w. der Unternehmung. Da eine ganze, obgleich nicht lange Strasse erweitert werden muss, so werden die Kosten dieses einstweilen erbauten Theaters auf zwey Millionen Franken angeschlagen. Man hofft, am ersten December bereits die erste Vorstellung in demselben zu geben.

G. L. P. Stuvers.

Recension.

Grand Trio per il Pianoforte, Violino e Violoncello, comp. — — par J. N. Hummel. Op. 83. Leipzig presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Alle wahrhaft gebildete Musikfreunde und alle geübte Spieler der angegebenen drey Instrumente werden einhellig dem trefflichen Meister für dies Werk Dank wissen. Es gehöret unverkennbar unter das Ausgezeichnetste, was seit verschiedenen Jahren für diese Gattung von Musik geliefert worden; es gehört dazu, der Erfindung und dem Ausdruck, dem Geschmack und der Ausarbeitung, und so auch dem Effekt nach. So deutlich es darthut — wie auch z. B. des Hrn. Kapellmeisters Hrn. Septett, die neueste übergrosse Sonate (Op. 81, Wien b. Steiner), u. dgl. darthun — er sey mit allem, was die Zeit bis diesen Moment für die Instrumentalkunst Neues geschaffen, fortgegangen und habe sichs zu eigen gemacht: so deutlich zeigt es auch, er lasse sich durch das Ausschweifende, blos Phantastische, oder auch blos Künstliche dieses Neuen nicht dahinreissen; benutze sein Schönes und Gutes, bleibe über sich selbst, und mithin auch dem klar Gedachten, wohl Geordneten, plan- und zweckmässig Angefangenen treu. Und gerade darum — die allgemeinen Vorzüge jedes guten musikalischen Kunstwerkes allerdings vorausgesetzt — gewinnet Hr. H. mit diesem, wie mit den beyden vorhingenannten, und mit allen den grössern und bedeutendern seiner frühern Werke gleichfalls, alle Spieler und Zuhörer, die ihm folgen können und nicht zu einer Fahne ausschliesslich geschworen haben; mögen sie übrigens alt oder jung, dem Neuen oder dem Alten mehr ergeben, und überhaupt von einem individuellen Geschmack seyn, von welchem sie wollen.

Was nun dieses Trio im Besondern anlangt: so ist es im Charakter und Ausdruck, so wie im Wesentlichen der Anordnung, der Verhältnisse der Instrumente gegen einander, und auch der Ausarbeitung, dem heroischen Trio desselben Meisters und für dieselben Instrumente, aus Es, As, Es, das vor etwa funfzehn Jahren in Wien herauskam und noch heute ein Lieblingsstück sehr Vieler ist, die so etwas überhaupt zu schätzen und zu geniessen wissen — diesem ist es einigermaassen ähnlich; aber, wie schon gesagt, Hr. H. ist seitdem mit der Zeit fortgegangen; und so hat er diese neue Tria im Ganzen höher als jenes ältere, gestellt, künstlicher in Absicht auf Harmonie, viel heiter in Absicht auf Haltung und Ausarbeitung gestaltet, und auch beträchtlich mehr Anforderungen an die Spieler aller drey Instrumente, besonders aber an den Klavierspieler, gemacht. Dieser muss nicht nur, wie die beyden Andern, ein tüchtiger Musiker überhaupt, sondern besonders auch vollkommen sicher und gewandt in arpeggirenden, ungewöhnlich modulirenden Figuren seyn; wogegen von den beyden Andern nur Besonders ein anmuthiger, schön gebundener Gesang auf ihren Instrumenten verlangt wird. Denn es ist fast durchgängig das Verhältniss der drey Instrumente gegen einander bestimmt; und wir brauchen nicht erst zu sagen, dass eben dieses, wie das natürlichste und den Instrumenten angemessenste, so auch das effektvollste Verhältniss sey. Auf ausgesuchte und doch liegende verkünstelte oder blos frappant dreinschlagende Harmonie, so wie auf melodiösen Fluss aller Stimmen, ist in diesem Werke ganz vorzüglich gesehen: aber dafür hat

es He. H. euch seinem Freunde und Kunstgenossen, J. B. Cramer in London, gewidmet.

Es besteht diese Trio aus drey grossen Sätzen. Das erste Allegro, das nicht zu schnell im Tempo genommen werden darf, ist mehr kräftig, edel und nachdrücklich, als glänzend und bravourmässig gehalten. Es gehört zu E due; und wenigstens, der Besonderheit halben, mag angeführt werden, dass der erste Theil — und ganz natürlich und folgerecht — in As dur schliesst. Der zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs, muss noch ganz besonders gepriesen werden.

Es folgt ein Andante, aus G due, das das Beywort Cantabile haben könnte, und im Hauptthema, wie auch in mehreren Theilen der ganzen Ausarbeitung, den schönen Andantes des Meisters, dem das Ganze gewidmet ist, sich annähert.

Den Schluss macht ein weit und breit ausgeführtes Rondo, das ein heiteres, einfaches Thema, aber eine sehr brillante, concertmässige Figurirung hat, bey dem alle drey Spieler vollauf zu thun finden, besonders aber der Klavierspieler keinen Augenblick zur Ruhe kömmt.

Dass alles vollkommen den Instrumenten und ihrer regelmässigen Behandlung angemessen geschrieben; dass besonders auch das Violoncell zu gar herrlichem Gesang in seinen schönsten Tonen öfters benutzt ist: das brauchen wir bey diesem Meister wohl kaum zu erwähnen. Das Werk aber Kennern und ausgebildeten Liebhabern zu empfehlen: das thut vollends gar nicht Noth. Sie werden schon von selbst zulangen; und, haben sie uns erst recht zu ergötzen gemacht, es von Zeit zu Zeit mit neuem Vergnügen wieder vornehmen. — Es ist sehr gut gestochen.

Kurze Anzeige.

Bolero, Rondo Espagnol pour la Hautbois obligé avec accompagnement d'Orchestre, composé par Georges Döring. Mainz bey Schott. (Fr. 1 Fl. 24 Xr.)

Da in neuerer Zeit die Compositionen für die Hoboe, und namentlich die guten, so selten geworden sind, so ist dieses Werkchen wohl zu empfehlen. Das Ganze ist durchaus in einem heitern, graziosen Style geschrieben und mit Kenntniss des Instrumentes und des Satzes componirt. Die Haupttonart ist G due. Das Thema ist nicht ohne origuelle Erfindung und athmet ein südliches Leben. Nachdem die Solostimme es vorgetragen und im Tutti mit einiger Abwechselung und einem kräftigen, sprechenden Satz in den Bassen wiederholt wird, tritt die Oboe mit einem lieblichen Satze in der Dominante ein und führt diesen Satz, bey einem zweckmässigen Accompagnement, welches öfters nach entfernten Tonarten sich hinneigt, aber immer wieder zurückkehrt, in eine brillante, jedoch bequem liegende Passage über, der sich wieder, nach einem leichten Uebergange, das Hauptthema anreiht. Hierauf folgt ein kurzer gesangreicher Satz in E moll, der aber bald in überraschenden Uebergange in eine Passage in C dur überführt und dann in flüchtige Modulation wiederkehrt. In diesen Wiederholungen, welche mit überraschenden Melismen begleitet sind, scheint der spanische Charakter gut aufgefasst zu seyn. Nach einem kleinen Tutti tritt die Oboe aufs neue mit einem klaren Gesange in E dur ein, der bald durch eine fremdartige Modulation nach D moll sich wendet, in welcher Tonart der früher in D dur gegebene Satz wiederholt wird, aus dem auf gleiche Weise sich der Uebergang in das zurückkehrende Hauptthema entspinnt. Dann folgt, nach einem kurzen Tutti, eine schwierige, aber sehr kräftige Passage in G moll, welche durch einen schnell eintretenden Halt überraschend abgebrochen wird. — Das Ganze wird nun durch die Wiederkehr eines lieblichen Satzes aus dem Thema und ein kräftiges Tutti gerundet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. **№. 40.** 1820.

Briefe von und über Mozart.

(Beschluss aus No. 39.)

4.

(Vom Pater Martini an Wolfgang Mozart.)

Bologna den 18ten December 1776.

Mit Ihrem angenehmen Schreiben habe ich zugleich von Trient die Motette erhalten. Mit Vergnügen bin ich sie vom Anfang bis zu Ende durchgegangen, und ich sage Ihnen mit aller Aufrichtigkeit, dass sie mir gar sehr gefällt, indem ich darin alles finde, was die moderne Musik erheischt: gute Harmonie, reife Modulation, angemessene Bewegung der Stimmen, natürlichen Fluss der Stimmen, und gute Durchführung. Ich freue mich besonders, dass, seit ich das Vergnügen hatte, Sie zu Bologna auf dem Klaviere zu hören, Sie so grosse Fortschritte in der Composition gemacht haben. Fahren Sie unablässig fort, sich zu üben: denn die Natur der Musik fordert Uebung und grossen Studium, so lange man lebt.

5.

Hochwürdigster Herr Pater!

Ich würde nicht ermangelt haben, Ihnen mit meinem Portrait, da Sie es verlangen, zu dienen, wenn nicht der Mahler diese Stadt verlassen hätte, und wenn ein anderer da gewesen wäre. Da aber endlich ein andrer hier angelangt ist, der schon durch einige Versuche seine Geschicklichkeit bewiesen hat, so hoffe ich Ihnen bey Gelegenheit der Messe S. Andrea zu Botzen damit aufwarten zu können, eher nicht, denn da dieser Mahler der Einzige gute ist, so hat er viel zu thun, und ich wusste auch keine bequemere Gelegenheit, um es sicher und kostenfrey zu übersenden, als diese Messe.

Ich bat Ew. Hochwürden, meinen Sohn mit Ihrer vielvermögenden Empfehlung bey dem Hofe zu Mannheim zu begünstigen, und Sie hatten die Güte mir zu antworten: „ich werde nicht ermangeln, dem Hrn. Raff zu schreiben, damit er ihn von meiner Seite Sr. kurfürstlichen Durchlaucht empfehle.“ Dann, in dem Bestätigungsschreiben über den Empfang des Portraits: „Die Veränderungen in Bayern, und die Absicht des Kurfürsten von der Pfalz von Mannheim werden vielleicht verhindern, dass wir einen guten Erfolg bey Sr. Durchlaucht haben; indessen wenn wir auch verspäten, so werden wir doch nicht fehlen.“ — Allein, lieber, verehrtester Hr. Pater, wissen Sie, dass Hr. Raff Ihren Brief nicht erhalten hat? — Mein Sohn kam am 23sten März in Gesellschaft seiner Mutter zu Paris an, darauf lagte auch dort Hr. Raff an, wie sie eine solche Bekanntschaft mit einander machten, dass Hr. Raff beynahe täglich meinen Sohn besuchte, und bey ihm zwey bis drey Stunden verweilte; er nannte meine Frau seine liebe Mutter, und wünschte nichts mehr, als meinen Sohn bey dem pfälzischen Hofe angestellt zu sehn. Aber, wie traurig! — Das Schicksal wollte, dass meine liebe Frau erkrankte, und nach einer Krankheit von vierzehn Tagen starb. — Gut welcher Schlag! — Denken sich Ew. Hochwürden meinen und meiner Tochter Zustand, und die Lage meines Sohnes, allein und trostlos zu — Paris! — Hr. Raff war abgereist, denn der Kurfürst befindet sich zu Mannheim. — Hr. Raff versicherte bey seiner Abreise meinen Sohn seiner aufrichtigen Freundschaft und Verwendung, indem er nichts anders wünschte, als einen vorausgehenden Brief von unserm lieben Hrn. Pater. Bey dem Umstande, dass Sr. kurfürstl. Durchlaucht, wie Sie vielleicht wissen werden, nur deutsche Opern will, ist ein deutscher Kapellmeister nöthig. Der Graf Seau, Intendant der Musik zu München, ist

Digitized by Google

in seiner Anstellung bestätigt worden, und befindet sich jetzt zu Manheim, wo er die Vertheilung des Personals in zwey Musikchöre für München und Manheim macht; sodann kehrt der ganze Hof nach München zurück, wo in Zukunft die Residenz seyn wird. — Liebster, geehrtester Hr. Pater! Sie sehen einen jungen Menschen im 22sten Jahre ganz allein sich selbst überlassen, in einem Paris, einer so gefahrvollen Stadt! — Sie befinden sich in der Lage, durch Ihre gütige Verwendung seine Seele zu retten, und das Glück dieses jungen Menschen von Talent zu machen! Mit einem Brief an Se. kurfürstl. Durchlaucht, oder wenigstens einem vorzeigbaren an Hrn. Raff, und einem andern an den Grafen von Seau, worin Sie die Talente meines Sohnes bezeugen, können Sie ein verdienstliches Werk verrichten und die Seele eines gut erzogenen, aber tausend Gefahren ausgesetzten jungen Menschen retten, können bewirken, dass seine ausgezeichneten Talente bekannt werden! Er sucht nur Gelegenheit, sich zu vervollkommnen, und thut nichts, als studiren und componiren! Sie können auch das geängstete Herz eines Vaters beruhigen, und dessen Leben retten! — Verzeihen Sie, wenn ich zu übereilen scheine: aber der Tod meiner vortrefflichen Frau und Mutter, und die Lage eines Sohnes, wie dieser, betäuben fast meine Sinne. Ich erwarte alles von Ihrem theilnehmenden Herzen, empfehle mich mit meinem Sohne, und nenne mich mit aller Verehrung

Euer Hochwürden u. s. w.

Salzburg den 21sten August 1778.

Leopold Mozart m. p.

Wenn Sie mir diese Gefälligkeit, wie ich hoffe, erweisen wollen, so bitte ich Sie, um keine Zeit zu verlieren, geradezu nach Manheim zu schreiben.

Verzeichniss sämmtlicher Compositionen nebst einer kurzen Biographie des Herrn Bonifacio Asioli.

(Aus seiner eigenhändigen Mittheilung übersetzt.)

Bonifazio Asioli wurde zu Correggio im Modenesischen den 30 August 1769 geboren. Mit fünf Jahren fing er an, das Klavier zu spielen und zeigte eine grosse Anlage zur Musik. Als Knabe von acht Jahren componirte er, ohne den mindesten Unterricht in der Composition erhalten zu haben, drey Messen, 20 verschiedene Kirchenstücke, ein Concert fürs Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters, zwey vierhändige Sonaten und ein Violinconcert. Mit zehn Jahren fing er an, in Parma bey Hrn. Morigi die Composition zu studiren, und componirte zu dieser Zeit viele Fugen. Mit zwölf Jahren ging er nach Vicenza, wo er zwey öffentliche Akademieen gab, Fugen und dergleichen improvisirte. Nach einem viermonatlichen Aufenthalt in Venedig ging er nach Correggio, seiner Vaterstadt, zurück, wo er als Kapellmeister angestellt wurde und bis zu seinem achzehnten Jahre folgendes componirte: 5 Messen und 24 andere Kirchenstücke, 2 Ouverturen; eilf verschiedene Arien; Chöre für die *Clemenza di Tito*; zwey Intermezzi: *la gabbia de' pazzi* und *il ratto di Proserpina*; eine Cantate: *la gioja pastorale*, ein Oratorium: *Giacobba in Galaad*; 3 opere buffe. *La volubile* — *La contadina vivace* — *La discordia teatrale*; ein Divertiment für ein obligates Violoncell mit ganzem Orchester, zwey Flötenconcerte; ein Quartett für 2 Violinen, Viola und Bass, ein Quartett für Violin, Flöte, Waldhorn und Bass; ein Tein für Mandoline, Violin und Bass, ein Divertimento für obligaten Fagott mit ganzem Orchester.

Im 15ten Jahre ging er nach Turin zu dem Marchese Gherardini, kaiserlichem Minister, in welcher Stadt er sich ungefähr 9 Jahre aufhielt. Während dieser Zeit componirte er 9 Cantaten: *La primavera* — *Il nome* — *Il consiglio* — *Il Ciclope* — *Il Complimento* — *Quella cetra pur tu sei* — *Piramo e Tisbe* — *La scusa* (sämmtlich mit Orchesterbegleitung) — *La tempesta* mit Klavierbegleitung; zwey Dramen, als: *Pigmalione* und *la festa d'Alessandro*; zwey Ouverturen; 20 kleine Duetten, 12 Lieder, dreystimmige Canons, sämmtlich mit Klavierbegleitung; 9 Arien mit Begleitung des ganzen Orchesters; 6 Notturni für fünf Singstimmen ohne Begleitung; zwey andere Notturni für drey Singstimmen mit Echo und Harfenbegleitung, ein Duett, ein Terzett, vier Quartetten, sämmtlich in stilo buffo; eine Serenate für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, Fagott und Violoncell; 12 Sonaten fürs Klavier, *Gustavo*, eine ernste

Digitized by Google

hafte Oper in zwey Acten, für das königliche Theater in Turin.

Im Jahre 1796 begleitete er die Frau Marchesa Gherardini von Turin nach Venedig und von da aus im Jahre 1799 nach Mayland, in welcher letzten Stadt er sich bis Ende July 1815 aufhielt. Während dieser Zeit componirte er zwey Cantaten: *Il duolo* und *La Medea*; eine lyrische Scene, sämmtlich mit Orchesterbegleitung; ein Sonette, *la campana di morte* betitelt, für Tenor; zwey Duetten, 12 Arien, eine Stanza (*chiama gli abitatori*) für eine Tenorstimme, eine dreystimmige Introduction, ein Terzett, ein mehrstimmiges Finale, sämmtlich mit Begleitung des ganzen Orchesters; ein Gespräch zwischen Malvina, Amore und dem Tode mit Begleitung des Klaviers; ein Sonette (*In quell' età*), eine Ode an den Mond, ein Anacreontica, sämmtlich für Tenor mit Klavierbegleitung; 28 kleine Duetten, ebenfalls mit Begleitung des Klaviers; eine Serenate für Tenor mit Chören; eine andere Serenate für 2 Violinen, Flöte, 2 Hörner, Viola, Fagott, Violoncell und Pianoforte; eine Sinfonie in F minor, eine Ouverture, eine Sonate für Klavier mit obligatem Violoncell; eine Sonate für die Harfe; den 5ten Act eines Ballets; Haydns Schöpfung für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncells eingerichtet; *Cinna*, ernsthafte Oper in 2 Acten für das Theater alla Scala.

Als Musikdirector des ehemaligen Vicekönigs von Italien componirte er für die Kapelle 21 Motetten in italienischer Sprache und 23 andere verschiedene Kirchenstücke; für den Hof, zwey Cantaten, und für das Hoftheater zu Monza eine vierstimmige Pastoralaction.

Als Censore des Mayländer Conservatoriums schrieb er folgende zum Unterricht gehörige Werke: *Trattato d'Armonia — Principi elementari — Dialogo sul trattato d'armonia — Preparazione al bel canto, contenente molti solfeggi etc.*

Vom Jahr 1813 — 1820 componirte er in seiner Vaterstadt eine Messe und 5 andere Kirchenstücke; 22 Solfeggi für eine Stimme mit Bassbegleitung; 16 kleine Quartetten für Klarinette, Fagott und zwey Waldhörner; ein Sextett für Klavier, Klarinette, zwey Waldhörner, Violine und Violoncell; 50 kleine Duetten für zwey Waldhörner; *Ballievo al cembalo* (der Zögling am Klavier), ein in drey Theile abgetheiltes Werk; Beobachtungen über die Temperatur der Instrumente.

Hier endigt das Verzeichniss des Hrn. Asioli, der, wie man aus obigem ersieht, nicht wenig Werke in jeder Musikgattung geliefert hat. Da er zu den gründlichsten Tonsetzern Italiens gehört, und besonders in seinen grössern Werken viele Originalität zeigt, so muss man wirklich bedauern, dass so wenige von diesen bekannt sind, noch mehr aber, dass diesem verdienten Meister und Lehrer jetzt und vermuthlich für immer die Gelegenheit benommen ist, seine Talente in einem grössern Wirkungskreise geltend und fruchtbar zu machen, und dass er den Rest seiner Lebensjahre, obwohl nicht unthätig, in einem kleinen Städtchen verlebt.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate July und August.

Hofoper. Rossini's allgemein beliebte *diebische Elster* hat sich nun auch in dieser Bühne eingenistet. Ueber diese fusbetta — pro und contra — sind doch bereits die Denkerpressen mehr als billig in Bewegung gesetzt worden; der Italiener pflegt zu sagen: „non è bello, ch'è bello, ma è bello, che piace," und im Allgemeinen hat er wahrlich so Unrecht nicht. Man mag nun einmal gegen die Manier einwenden, so viel man will, das Resultat bleibt doch immer, dass diese Oper ein Depot gesangvoller, das Gehör süss bezaubernder Melodieen sey, und überall Beyfall gewinnen müsse, wo sie von amore dargestellt wird. Dass diese nun auch hier der Fall war, geht aus der vollkommen zweckmässigen Rollenvertheilung hervor. Dem. Wranitzky — Ninette — Dem. Laucher — Pippo — Mad. Vogel — Lucia — Hr. Rosner, ein junger Anfänger, mit einer wunderhübschen Tenorstimme — Gianetto — Hr. Forti — Fernando — Hr. Siebert, diessmal in seiner natürlichen Gestalt, ein sonorer Bassänger — Podestà — bildeten einen wirklich entzückenden Künstlerverein, und die Delicatesse und Precision des Orchesters war musterhaft. Hr. Rosner erschien zum zweytenmal im *Fernand Cortez* als Alvaro, und fand, so wie bey seinem fer-

Google

heren Probeversuch, einer eingelegten Arie in den *Dorfsängerinnen*, die freundlichste Aufmunterung. — Mad. Becker von Prag gab die Königin der Nacht ohne Beyfall. Wir leben nicht mehr in den Zeiten, wo man das hohe F und G für den Centralpunkt der Kunst hält. —

Theater an der Wien. In der *falschen Prima Donna* sahen wir Hrn. Keller aus Breslau, dem ein bedeutender Ruf voranging. Sein Falset ist in der That von seltenem Umfang, und er variirt à la Catalani mit vieler Geläufigkeit; doch wäre eine reinere Intonation wünschenswerth. Als Johann Schneck in den *Schwestern von Prag* sang er die der Prinzessin von Navarre entlehnte Arie: „Welche Lust gewährt das Reisen" zur allgemeinen Zufriedenheit. — Eine neue komische Oper *Die Wittwe und ihre Freyer*, vom Hrn. Kapellmeister Riotte componirt, mochte kein Glück, obgleich er dem Zeitgeschmack gehuldigt, und Rossini's Styl nachgebildet hatte. Es bleibt immer eine mißliche Sache, seine eigene Individualität verläugnen, und in einem fremdartigen Costume glänzen zu wollen, in dem man doch nie so ganz eigentlich zu Hause ist. Jede Pflanze gedeiht im vaterländischen Boden am besten, und die Maltheser Orange wird selbst in unsern trefflichen Gewächshäusern nie jene erquickende Reife erhalten, die ihr der Felsengrund ihrer Insel gewährt. Fiat applicatio! — Das Melodrama: *Die Zauberharfe*, mit Musik von Hrn. Schubert, fand eine ziemlich kalte Aufnahme, ein paar überraschend schöne Dekorationen ausgenommen, welche aber für das langweilige, zu monoton und ohne Interesse behandelte Sujet nicht zu entschädigen vermögen. Der Tonsatz verräth hie und da Talent; im Ganzen fehlt es in der technischen Anordnung, es mangelt der durch Erfahrung gewonnene Ueberblick; das meiste ist viel zu lang, ohne Effect, und ermüdend, die Harmonieenfolgen allzu grell, das Instrumentale überladen, die Chöre matt und kraftlos. Das einleitende Adagio der Ouvertüre, und eine Tenor-Romanze sind die gelungensten Sätze, und sprechen an durch Gefühl, herzlichen Ausdruck, edle Einfachheit und zarte Modulationen. Ein idyllenartiger Stoff müsste der Eigenthümlichkeit des jungen Componisten ungemein mehr zusagen, und man möchte es einen Missgriff nennen, sich an einer Gattung zu versuchen, wo man ohne die vertrautaste Bekanntschaft mit den innersten Geheimnissen der Bühne nie etwas wirksames hervorzubringen im Stande seyn wird. — Mit dem glücklichsten Erfolg wurde Rossini's *Cenerentola* in die Scene gebracht. In der Hauptrolle machte Mad. Schütz den ersten theatralischen Versuch, und überflog die kühnsten Erwartungen. Eine helle, volltönende Altstimme, gebildet in einer guten Schule, vereinigt mit einem anständigen, ruhigen Mienenspiel, sind die seltenen Vorzüge dieser hoffnungsvollen Anfängerin, wodurch sie sich enthusiastischen Beyfall errang. Auch die Herren Jäger und Seipelt entzückten durch ihren herrlichen Vortrag; die minder bedeutenden Rollen der Schwestern und des Alidors waren durch Hrn. und Mad. Spitzeder und Dem. Kamz zweckmässig besetzt, und Hr. Schütz leistete in der umfangreichen Gesangpartie des Dandini, so viel in seinen Kräften stand. Der Tonsetzer hat sich auch in dieser Oper wieder unbarmherzig selbst bestohlen, aber, das weiss man ja zum voraus, und man vergiebt es ihm um so lieber, da er so angenehm zu unterhalten versteht, und Theater-Coups mit Glück benutzt. Mehrere Piecen, durch die treffliche Ausführung in das hellste Licht gestellt, sind äusserst effectvoll, und wurden mit leidenschaftlichem Ungestüm de capo verlangt. — Auch die *diebische Elster* flog wieder ein paarmal über diese Breter, und fand, ungeachtet des im Ganzen vollkommneren Darstellung des Hoftheaters, auch hier wieder die gewohnte günstige Aufnahme. Das Publikum bewiess hierbey eine nachahmungswerthe Unpartheylichkeit, indem es dort den Anfänger Rosner durch Beyfall anspornte, und nun hier seinen alten Liebling Jäger jubelnd empfing. Und so soll es auch seyn. Ueber eine neue freudige Erscheinung werde ja das frühes als gut Anerkannte nicht vergessen. Man kann ja das eine loben, ohne desswegen das andere geradezu zu tadeln; gut ist gut, besser — besser. —

Theater in der Leopoldstadt. Wenn bey dieser, und bey nachstehender Bühne die neu erschienenen Produkte nur namentlich angezeigt werden, so folgt daraus, dass sich von selben nichts erhebliches sagen lässt. Erstens: *Die Jagd*, Pantomime von Reinoldi; zweytens: *Der Tausendsatz*, Posse mit Musik von Drechsler; drittens: *Der Waffenstillstand*, Drama, componirt von Volkert.

Im

Theater in der Josephstadt. Erstens: *Obenan, König der Zwölfen*, Zaubermärchen, mit Musik von Gläser; eine seyn sollende, an Leib und Seele kranke Parodie des Oberon. Zweytens: *Der Wald bey Senart*, Melodrama. Drittens: *Der Zauberring vom Tandelmarkt*, Posse, Musik von Gläser. —

Miscellen. Der Hoftheater-Orchesterdirector, Hr. Anton Wranitzky ist mit Tod abgegangen, und seine Tochter, die beliebte Sängerin, soll die Bühne verlassen, und sich verehelichen. — Mad. Campi ist zur Hofkammersängerin ernannt worden. — Dem hiesigen Instrumentenmacher, Hrn. Conrad Graff wiederfuhr die ehrenvolle Auszeichnung eines Besuches Sr. Majestät, der Herzogin Marie Louise von Parma, und Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, Cardinal Erzbischofs von Ollmütz, welche nicht nur seine ganze umfangsreiche Anstalt beyfällig in Augenschein nahmen, sondern auch Bestellungen auf seine Arbeiten machten. Dieser unermüdet thätige Künstler verfertigt in der That gegenwärtig die vorzüglichsten Pianofortes; an Schönheit und Gleichheit, Stärke und Fülle des Tons, finden sie nicht ihres Gleichen, und die Solidität der Arbeit verbürgt deren Dauer. Rastlos ist sein Forschen nach möglichster Vervollkommnung seiner Instrumente, und der Versuch einer vierfachen Besaitung lieferte das schönste Resultat, indem, nebst der männlichen Kraft dadurch auch eine lange wünschenswerthe, selbst von dem markirtesten Spiel und den nachtheiligen Einwirkungen der Temperatur kaum zu verwüstende Haltbarkeit der Stimmung gewonnen wurde. Die ersten Virtuosen der Kaiserstadt bedienen sich derselben bey ihren öffentlichen Kunstleistungen, und weder das geräumigste Local, noch das geräuschvollste Accompagnement ist fähig, die Klarheit und Verständlichkeit ihres Vortrags zu hemmen; im Verhältniss der Vortrefflichkeit der Arbeit, der ausgezeichneten Güte, Festigkeit und Schönheit der Waare sind die Preise billig zu nennen.

Cassel im September. Dem Kunstfreunde wurde im Laufe des verwichenen Sommers durch die gute Aufführung mehrerer grossen Opern *), und durch ein Concert **), welches Hr. Kapellmeister Guhr im Orangeriesaale gab, mancher schöne Kunstgenuss zu theil. Da uns jedoch das Meiste hievon — *Lodoiska* ausgenommen — von früher her schon bekannt war, und eine genauere Beschreibung alles dessen der Raum nicht gestattet; so beschränke ich gegenwärtige Nachrichten blos auf die auswärtigen Künstler und Künstlerinnen, welche wir in dem Zeitraume von Ostern bis nach beendigter Herbstmesse hier auftreten sahen. Es waren Mad. Dittmarsch, Dem. Poeschell, Dem. Müller und Hr. Steinert. Die drey letztern sind engagirt, nur Mad. Dittmarsch hat uns wieder verlassen.

Mad. Dittmarsch, welche kurz nach Ostern bey uns erschien, kam von Stuttgart, und gab die Emmeline und die Mirrha, hatte aber das Unglück, zu missfallen. Beyde Rollen sahen wir nicht nur kurz zuvor, sondern fast beständig so gut, dass Mad. Dittmarsch bey aller Anstrengung nicht im Stande war, ihre Vorgängerinnen zu erreichen. Die Oper *Sargin*, welche sie zu ihrer Benefizvorstellung gewählt hatte, wurde mehreremals angekündigt, aber immer wieder und so lange ausgesetzt, bis sie am Ende ganz unterblieb. Wenn gleich Mad. Dittmarsch nicht unter die Zahl der besten Sängerinnen gehört; so steht sie doch weit über dem Mittelmässigen. Ihre Stimme ist gut, hat Umfang und Biegsamkeit. Alle diese Vorzüge aber verdunkelt ein Fehler, sie singt stets zu tief.

Dem. Poeschell vom Nürnberger Theater, gab die Parthie des Pegen in *Johann von Paris*, worin sie zuerst auftrat, zwar gut, in Betreff des Gesanges aber gebührt Mad. Groesser, welche sie früher spielte, der Vorzug. Mangel an Höhe (nur wenige Töne über die eingestrichene Octave geht die Höhenumfang) setzte sie oft in die Nothwendigkeit, die Hauptmelodie zu verändern, welches jedem Zuhörer, zumal da die Oper hier so sehr gekannt ist, sehr auffallen musste. — Sie ist beym Schauspiel engagirt.

---

*) Die vorzüglichsten waren Ferdinand Cortez, Titus und Lodoiska von Cherubini, welche bey hohen Geburtsfeierlichkeiten gegeben wurden.

**) Den Frühling und Sommer aus Haydns Jahreszeiten führte Hr. Guhr ganz auf, aus dem Herbste und Winter aber nur Weniges. Sowohl das Singpersonal als Orchester waren bedeutend verstärkt, und die Ausführung des Ganzen war gut.

Google

Kurz vor der Herbstmesse kam Hr. Steinert, vom Theater zu Sondershausen, hier an, und debutirte als Tamino in der *Zauberflöte*. Hrn. Steinert's schöne Tenorstimme, die sich durch Klang und seltene Höhe besonders auszeichnet, hat sehr gefallen; eine deutliche Aussprache, das Tragen, Schwellen und Abnehmen der Töne, so wie noch mancher andere Vorzug seines Gesanges beweisen, dass er nicht ohne Schule sey. Seine theatralische Laufbahn soll er, so sagt man, erst seit Kurzem begonnen haben, deshalb kann sein Spiel, das kein Lob verdient, auch nicht getadelt werden. — Oft schon sahen wir hier Talente sich entwickeln, und wir freuen uns im voraus den guten Fortschritte, die er in seiner Kunst machen wird. — Mad. Gühr sang die Pamina, wie immer, sehr gut. Dass sie die Arie: Ach ich fühl's etc. wegliess, verdient wohl eine billige Entschuldigung; denn von keiner andern Sängerin unterstützt — beynahe ein halbes Jahr ist das Fach der zweyten Sängerin unbesetzt geblieben — war sie fast bey allen gegebenen Opern activ, und nur ihrer Anstrengung verdanken wir manche Darstellung. Mad. Vettweiss sang die Königin der Nacht über alle Erwartung gut, wofür ihr aber auch der gebührende Beyfall gezollt wurde. In Abwesenheit des Hrn. Wustenberg übernahm Hr. Gassmann (unser erster Acteur) die Stelle des Papageno, deren er sich sehr gut entledigte. Er soll, wie ich höre, nicht musikalisch seyn, drum kann es ihm auch nicht als Fehler angerechnet werden, wenn er in dem ersten Quintett, bey den Worten: O so eine Flöte etc. das eingestrichene a statt h, und folglich in Octaven mit der zweyten Dame sang. Alles Lob verdient seine vernehmliche Aussprache im Gesange. Weniger als Pamina gefiel Hr. Steinert als Don Ottavio in *Don Juan*. Fast gar keine Theilnahme am Schmerz seiner Geliebten war bey dem ersten Duett bemerkbar, und ziemlich kalt blieb er bey der Erzählung der Donna Anna von dem nächtlichen Besuche Don Juans. Die Arie im zweyten Acte: Thränen vom Freunde etc. wurde so langsam genommen, dass man fast vermuthen sollte, Hrn. Steinert's Stimme fehle noch die nöthige Biegsamkeit. — Uebrigens war die ganze Aufführung der Oper musterhaft. Mad. Gühr (Donna Anna) sang durchgehends mit vieler Empfindung. Hr. Beethold durfte als Don Juan nicht leicht übertroffen werden, und Mad. Vettweiss (Donna Elvira), Mad. Grossner (Zerline) und Hr. Schmale (Masetto) thaten in jedem Betracht ihre Schuldigkeit. — Unser Orchester, das nicht nur in sich selbst, sondern auch durch den Beytritt zweyer guter Geiger, sehr gewonnen hat, war den Abend verstärkt, und sein treffliches Accompagnement machte den Genuss vollkommen.

Zum drittenmale trat Hr. Steinert, nunmehr wirkliches Mitglied unserer Bühne, in *Fanchon* als Eduard auf. —

Dem. Müller, unsere jetzige zweyte Sängerin, wurde schon vor der Messe erwartet, erschien aber erst vor wenigen Tagen auf unserer Bühne in der Rolle des jungen Sargin. Ihr Spiel fand wenig Beyfall, noch weniger ihr Gesang. Letzterm fehlt Reinheit, (sie singt zu hoch) Portament, Rundung im Tone und eine geregelte Biegsamkeit, (Rouladen, besonders die aufwärtssteigenden, welche in der genannten Rolle so häufig vorkommen, macht sie stoccato). Mehrere Stellen sang sie indessen gar nicht übel, z. B. die beyden Duetts mit der Sofia. Nach meiner individuellen Meinung kann sie neben Mad. Gühr nicht singen, denn gerade in den Stücken, wo sie Dem. Müller noch vieles nachzuholen hat, excellirt Mad. Gühr. Sollte vielleicht eine allzugrosse Aengstlichkeit, womit Dem. Müller aufgetreten seyn soll, und die allerdings sehr auf Intonation und Portament wirken kann, ihr an bessern Leistungen im Wege gestanden haben; so nehme ich mit Freuden mein Urtheil zurück. Mad. Gühr sang die Sofia vortrefflich. Sie trug die Arie im zweyten Acte mit obligater Clarinett-Begleitung (Es dur), welche sie, jedoch ohne zu übertreiben, mit manchen schönen Colorature, und besonders durch eine gut angebrachte figurirte Cadenz ausschmückte, so gut vor, dass dem Hörer nichts zu wünschen übrig blieb. —

Die zweyte Antrittsrolle der Dem. Müller war die Fanchon. Auch hierin fehlt sie nicht nur keinen Beyfall, sondern das Missfallen des Publikums äusserte sich sogar laut. — Die natürlichen Schranken unsers Hrn. Wustenberg (Tenorist) wurden aber desto mehr bekleidet. — Ob Dem. Müller nun bleiben, oder wieder gehen wird, ist bis jetzt noch Geheimniss. —

Google

Wenn es sich bestätigt, dass unsere Oper bald noch eine brave Sängerin erhalten werde, und wenn alsdann jedes Individuum seine Kräfte ernstlich der Kunst widmet, so ist unser Publikum, welches selbst bey schönen Sommerabenden manchem Genusse der freyen Natur, wozu Cassels reitzende Umgebungen so sehr einladen, gerne entsagt, und lieber der Oper zueilt, zu den schönsten Erwartungen berechtigt. —

Eine nothwendige Reise, vielleicht von längerer Dauer, wird in meinen Nachrichten eine Pause herbeyführen, welche mir selbst um so unangenehmer ist, da ich gewiss im Stande seyn würde, Ihnen manches Interessante mittheilen zu können. Drum bis zu meiner Rückkehr ein freundliches Lebewohl! —

Recension.

Grand Quatuor pour le Pianoforte avec Accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé par J. J. Muller Op 17. Bonn et Cologne chez Simrock. (Prix 6 Fr. 50 Cent.)

Kein Kunstwerk, in eigentlicher Bedeutung, aber sehr angenehm: wenige neue Ideen, aber diese sehr lieblich; keine tiefen Umrisse der melodischen und harmonischen Bezeichnungen, aber ein natürlicher Fluss derselben; wenige kunstgemässe Verflechtungen, doch eher auch keine oberflächliche Behandlung, diess charakterisirt das vorliegende Tonstück. Und so mag es den Liebhabern, welche eine angenehme Unterhaltung beabsichtigen, und diese nicht im eigentlichen Kunstgenusse suchen, eine willkommene Erscheinung seyn.

Es besteht aus einem Allegro assai im Vierviertheils-Takte. Es dur, welches im Ganzen einen kräftigen lebendigen Charakter hat. Herzlichkeit und Frohsinn ist der Gemüthszustand, auf welchen sich alle Ideen und Gefühle beziehen, und wohin selbst die eingemischten getrübteren Empfindungen bald wieder ausleiten. — Das Andante schliesst sich mit seinem einfachen rührenden Gesange an das erste Stück an. Das Thema ist freylich schon sehr bekannt, und, obgleich die Modulation in das Des dur, das Concertante der begleitenden Instrumente, so wie der rege Antheil, welchen sie an dem Hauptsatze nehmen, dem Stücke zur Erhebung dient, so sollte es doch tiefer umrissen seyn. Denn vorzüglich hier erwartet man, dass voll das Gemüth sich ergiesse, und die ihm innewohnende Fülle entströmen lasse. Wie könnte man sonst den Zuhörer befriedigen? — Das langsamere Zeitmasse hemmt den regeren Lauf der Gefühle. Was diese nun an Beweglichkeit und durch den Mangel an äusserer Lebendigkeit verlieren, das muss man durch die innere Lebensfülle, durch tiefere Betrachtungen zu ersetzen suchen. Ausserdem muss ein solches Tonstück — es mangelt ihm je der Stoff zur genügenden geistigen Bethätigung des Hörers — Langeweile erregen. Auch hatte sich das Ree. kürzer in der Dominante, länger dafür zuletzt in der Haupttonart ausgesprochen. Hier kann man die meiste Wirkung erzeugen. Diess liegt in der Natur des menschlichen Gemüthes und in der Eigenheit der Redekunst überhaupt. Daher bey dieser das Gesetz, am Schlusse alle wichtigen Momente zu verbinden, und den Eindruck auf die Seele der Zuhörer auf jede Art zu verstärken, was nothwendiger Weise in der Musik, als der Sprachform des Menschen durch musikalische Töne, die gleiche Anwendung findet. — Mit dem Charakter des Ganzen im Einklange steht das Finale Allegro C. Schon das Thema spricht viele Munterkeit aus, und der Hr. Verf. hat diese Gemüthsstimmung durch viele heitere Nebensätze verfolgt. Doch hätte die Ausführung mehr Interessantes erhalten sollen. Und welche schöne Gelegenheit bot das einfache Thema dar! — Welch' reiche Entwickelung hätte sich durch das Ganze hin geben lassen! — Der Hr. Verf. scheint diess selbst gefühlt zu haben, denn wo es — nach der ersteren längeren Ausführung in der Dominante — in die Haupttonart zurückgehet, und hier ins C moll moduliret, einen Mangel bildend — da nimmt es den Gesang, und führt ihn contrapunktisch durch die verschiedenen Stimmen durch. Wenn nun zwar auch diese Stelle mehr innere Kraft und Bedeutung hätte erhalten können, besonders, indem der Hr. Verf. auch noch das Thema — wie leicht konnte es geschehen — mit in die Verflechtung der Sätze aufgenommen hätte, so zeigt doch die ganze Behandlung von einer höheren Anlage. Und

Digitized by Google

dass der Hr. Verf. diese Richtung des Geistes mit seinem natürlich fliessenden Gesange verbinden möge, diess wünscht der Rec. und dazu möchte er denselben recht dringend auffordern. Diese Art der Behandlung nun bey dem dritten Satze des Finale — in der Tonica — angewendet, und dort mit aller Kraft der dargebotenen Mittel ausgeführt, würde dem ganzen Tonstücke mehr Eindruck und eine bedeutende Erhöhung seines innern Werthes verschafft haben. Vorzüglich hätte diess am Schlusse geschehen sollen. Im Betreff dieses Punktes verweiset der Rec. auf jene oben, bey der Kritik des Andante, angegebenen Grundsätze, deren Berücksichtigung am Schlusse des ganzen Tonstückes doppelt wichtig seyn möchte. Ausserdem hätte der Rec. noch manche veraltete Form in der Hauptstimme beseitiget gewünscht, weil sie leicht bey jenen anstossen könnte, welche den Geist von der zufälligen Art der äusseren Einkleidung nicht zu scheiden verstehen. Was diesem Werke zur besondern Empfehlung dient, ist die leichte Ausführbarkeit in allen, ganz besonders in den begleitenden Stimmen, wodurch es allgemein brauchbar ist.

Papier und Stich ist sehr gut, der letztere auch sehr korrect bis auf einiges Wenige z. B. im Anfange der 12ten Zeile in der Fortepiano-Stimme muss statt des Violinzeichens der Bassschlüssel stehen. Wichtig aber ist die Verbesserung im 25sten Takte des Andante in der Bassstimme, wo das es in e aufzulösen ist, damit — wegen des zu Grunde liegenden A dur Accordes — keine Misstönigkeit entstehe.

Kurze Anzeigen.

Liebe, Lust und Leiden, in Liedern für eine Singstimme, mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte, von Gottfried Weber. Op. 56. Mainz bey Schott. (Preis 1 Fl. 24 Xr.)

Der rühmlich bekannte Verfasser hat in diesen Liedern aufs neue sein schönes Talent für Gesang-Musik bewährt. — Der Charakter, der in allen sich ausspricht, ist: herzliche Einfalt, tiefes Gefühl und reiner Geschmack. Höchst lobenswerth erscheint die sorgfältige Beachtung der Declamation, ohne dass dem Fluss der Melodie hierdurch Eintrag geschähe. — Dieses Bestreben, den Sinn der Tonkunst rein wiederzugeben, ist um desto erfreulicher, da jetzt so oft gegen dieses Haupterforderniss eines guten Liedes gesündiget wird. — Als besonders ausgezeichnet nennen wir: Altdeutsches Lied vom Lieben, Kriegers Abschied, Nachts, und an den Frühling. Das letztere hat Rec. ungemein wohl gefallen. Und so sey denn dieses Werkchen den Liebhabern des Gesanges angelegentlich empfohlen.

Die begleitende Guitarre ist zweckmässig eingerichtet, das Aeussere anständig und gut.

Cinquième Divertissement pour le Pianoforte avec accomp. d'une Flûte ad libitum, comp. par J. B. Cramer. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Unter den kleinern Divertissements des verdienstvollen Cr. ist diess einer der fröhlichsten. Dabey theilt es alles rühmliche der andern, und hat überdiess nicht Originelles, als verschiedene von diesen. Es fängt mit einem arietenmässigen Allegretto in G dur an, worauf ein kräftigeres Allegretto in Es dur, im Tempo, Rhythmus und Ausdruck eines raschen Militairmarsches, mit lebhaften Zwischenfiguren, folgt; und den Beschluss macht ein wirklich spaßhaftes Rondo, Andantino *rustico*, in G dur, wo der Dudelsack zwar nirgends verlä guet, aber mehrmals gar artig herumgeworfen wird — wodurch denn ein sehr artiges, scherzhaftes und durchaus nicht gemein hinleyerndes Musikstück zu Stande kömmt. Die Flöte vermehrt zwar den Effect, kann aber ohne allen wesentlichen Mangel wegbleiben. Das Ganze ist auf beyden Instrumenten leicht auszuführen; doch freylich nicht für Elementarschüler.

(Hierzu der Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VI. 1820.

Engagements-Gesuch.

Ein Erste Sängerin, deren Name, wenn sie genannt wird, gewiss jedem Musik- und Gesangkundigen vortheilhaft bekannt seyn dürfte, wünscht eine Anstellung entweder als Bravursängerin bey einer beständigen Bühne, oder als Concertsängerin bey irgend einem Hofe oder sonstigen Concertanstalt. Um jeden Zweifel über ihre Fähigkeiten zu heben, ist sie erbötig jedem Rufe auf eigne Kosten zu folgen, wo alsdann erst nach abgelegten Proben um den Umständen angemessener Vertrag mit ihr geschlossen werden kann.

Das Nähere ist in der Musikhandlung des Herrn Theodor Chr. Lucius in Bremen zu erfahren.

Anzeige für Freunde der alten Kunst und gelehrte Musiker.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist folgendes neue Werk zu bekommen:

Drieberg, Fr. von, die musikalischen Wissenschaften der Griechen. 107 Seiten in gr. 4. und geheftet. 1 Thlr.

Dies Werk enthält eine, dem Sinn nach treue Uebersetzung der Harmonik des Euclid, nebst einem Commentar des Herrn Verfassers, wobey die Nachrichten, welche uns mehrere Schriftsteller des klassischen Alterthums über die Harmonik, Rhythmik und Metrik der Griechen überliefert haben, benutzt worden sind.

Berlin, den 1sten September 1820.

T. Trautwein.

Anzeigen.

Da der Herr Kapellmeister Spohr die Güte gehabt hat, mir ein Modell des von ihm verbesserten Violinhalters mitzutheilen, so mache ich bekannt, dass von nun an solche Violinhalter mit der nöthigen Anweisung wie sie auf der Violine befestiget werden, bey mir zu haben seyn werden. Zugleich zeige ich an, dass die mit Beyfall beehrten Violinbogen meiner Arbeit noch immer bey mir zu verschiedenen Preisen zu bekommen sind.

G. Schramm,
Instrumentenmacher in Gotha.

Den hiesigen und auswärtigen Herren Musikern empfehle ich Unterzeichneter, mich sowohl zur Verfertigung neuer Streichinstrumente, namentlich von Violinen, Bratschen, Violoncells und Guitarren, als auch zur Reparatur beschädigter Instrumente, geachteter Gattungen, wobey ich bemerklich mache, dass ich zu dem Baue dieser Instrumente, nach Cremoneser, Stradivarius und anderer berühmter Muster, das beste Holz wähle und besonders sehr altes, zum Theil hundertjähriges Deckenholz dazu verarbeite.

Da ich mit der grössten Accuratesse und nach den Regeln der Akustik arbeite, so habe ich die vortheilhaftesten Zeugnisse für mich und ich darf mich mit der Hoffnung schmeicheln, dass keiner, der sich mit Auftrügen beehrt, sich in seiner Erwartung getäuscht finden wird.

Bremen am 26sten July 1820.

Heinrich Otto,
an der Lastadie.

Mit Bezug auf vorstehende Anzeige können wir dem Herrn Otto das unpartheyische Zeugniss ertheilen, dass sich dessen neue Instrumente, welche er bisher zu verfertigen Gelegenheit hatte, nicht nur hinsichtlich des Baues, sondern auch hinsichtlich ihres vollen und schönen Tones sehr vortheilhaft auszeichnen, dieser geübte Künstler allerdings die beste Empfehlung verdient und es zu wünschen sey, dass demselben recht viele Gelegenheit gegeben werde, den Herrn Musikern die Beweise zu geben, dass auch jetzt noch Instrumente verfertigt werden können, welche an wenig Jahren den besten alten an die Seite gesetzt zu werden verdienen.

Bremen am 25sten July 1820.

Dr. D. Engelken. *C. F. Ochernal,*
Concertmeister.

Digitized by Google

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben

J. G. Kaye, (Organist zu Ellrich), kleine Klavierschule. Ein Hülfsbuch zur leichtern Erlernung des Klavierspielens. 1stes Heft, welches die Schule enthält. 12 Gr oder 54 Xr. 2tes Heft mit den Uebungsstücken. 6 Gr oder 27 Xr.

Jeder, der die nähere Bekanntschaft dieses Werkchens macht, wird sich überzeugen, dass obige nicht nur die wohlfeilste, sondern auch nach Methode, Einrichtung, Zweckmässigkeit, zum ersten Unterricht die brauchbarste Klavierschule ist. Der Verfasser verband bey der Ausarbeitung Kürze und Deutlichkeit mit grösstmöglichster Vollständigkeit und findet man in seinem mit der grössten Sorgfalt ausgearbeiteten Werke manches, worüber man in viel grösseren und theueren Werken vergeblich Auskunft suche.

H. L. Rohrmanns, (Organisten zu Clausthal) 56 für die Orgel gesetzte, gröstentheils recht leichte Vorspiele nebst sechs Nachspielen und einer Privatübung für Generalbassbeflissene. Preis 20 Gr oder 1 Fl 30 Xr.

Sobald sich diese vortrefflichen Ausarbeitungen im Manuscripte in einem kleinen Kreise verbreitet hatten, wurde der rühmlichst bekannte Componist von allen Seiten dermassen um Abschriften angegangen, dass damit einige Monate lang ein Nonnenschreiber ununterbrochen beschäftigt war. Je bekannter sie wurden, desto unmöglicher wurde es, die immer häufiger werdenden Nachfragen durch Abschriften zu befriedigen und dies gab zum Druck derselben Veranlassung. Jedem Organist und Orgelfreund wird die nähere Bekanntschaft Vergnügen machen. Auch der Preis ist billig, denn in der Abschrift kosteten sie ohne die Privatübung 2 Thlr.

NACHRICHT,

den

dritten Band

von

GOTTFRIED WEBERS

Theorie der Tonsetz-Kunst

betreffend

Um den häufigen und fast ungestümen Nachfragen nach dem dritten und letzten Bande dieses Werkes zu begegnen, benachrichtigen wir das gelehrte und musikalische Publikum, dass die dem Verfasser zugleich mit einer Amtsbeförderung leider zu Theil gewordene ganz unverhältnissmässige Vermehrung von Dienstgeschäften, demselben zu eigenen gelehrten und kunstlerischen Arbeiten, und also auch zu den vom Publikum so sehr gewünschten Beendigung des dritten Bandes seiner Theorie der Tonsetz-Kunst fast gar keine Muse übrig lässt, dass er uns jedoch die Zusicherung gegeben hat, dass dessen ungeachtet in diesem Monat der Druck des dritten und letzten Bandes werde angefangen werden können.

Wir verbinden damit unserer Seits das Versprechen, dass der Druck selbst und die Versendung der Exemplare alsdann in höchstens einigen Monaten vollbracht seyn soll; vor dieser Frist aber müssen wir bitten, um mit fernern Nachfragen zu verschonen. Mainz den 12ten September 1820.

Die Hofmusikhandlung von *B. Schott*, Söhne.

Subscriptions-Anzeige.

Der immer fühlbarer werdende Mangel zu wohlgetroffenen Bildnissen der beyden letzten grossen Heroen unserer deutschen Tonkunst, Mozart und Haydn, deren Andenken gewiss jedem Freunde der Musik heilig seyn muss, veranlasst mich, zu einem Unternehmen die Hand zu bieten, wodurch ich den Wünschen eines Verehrers der grossen Männer zu begegnen hoffen darf. Ich befinde mich nämlich in dem Besitze eines vorzüglich gut getroffenen Bildnisses beyder Meister, und bin entschlossen, darnach durch die Hand eines allgemein geschätzten Künstlers, Herrn Hettler, die Büsten derselben in Gyps formen zu lassen. Da indess dieses Unternehmen mit sehr bedeutenden Unkosten verknüpft ist, so sehe ich mich genöthigt, den Weg der Subscription zu eröffnen, um, wenn ich auf diese Weise nur einen Theil der Auslagen gedeckt habe, das Werk sogleich und ohne allen Verzug ausführen zu können. Ich bestimme dafür den gewiss sehr billigen Preis von 4 Thlr Cour für jede einzelne Büste, indem ich hierbey bemerke, dass natürlich auch Bestellungen auf die einzelnen Büsten angenommen werden. Wer 6 Abgüsse nimmt, erhält den 7ten frey. Die Subscription, wegen deren sich Liebhaber bei jeder soliden Buch- und Musikhandlung melden können, bleibt bis zum letzten Septbr offen, nach diesem Termin steigt aber auch der sehr niedrige Subscriptionspreis auf 6 Thlr.

Ich werde bey allen von auswärts erhaltenen Bestellungen für sichere und gute Emballage sorgen, und übernehme ich hiebey selbst alle Gefahr des Zerbrechens oder Beschädigens durch die Versendung. Um aber allen Weiterungen vorzubeugen, setze ich für Emballage, auf jede einzelne Büste, eine besondere nicht im Kaufpreis mit enthaltene, Entschädigung von 16 Gr Courant fest.

Ich darf hoffen, dass ein solches Unternehmen die gütige Unterstützung aller Freunde dieser beyden Meister der Tonkunst finden werde, und verspreche, dass alles geschehen soll, um die möglichste Vollkommenheit zu erreichen.

Carl Gustav Forster,
Kunst- und Musikalienhändler in Breslau.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. **No. 41.** 1820

Von der singgemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrages

(Auszug aus einem Umriss über Vortrag)

Obgleich zur Verständlichkeit des Vortrags (ausser richtiger Betonung) zuerst deutliche Aussprache der Buchstaben, richtige Trennung derselben zu Sylben, dann richtige Gliederung der Sylben zu Worten, gehört, so ist dennoch diese Wortdeutlichkeit nicht hinreichend, den Inhalt eines Gesangstückes so darzustellen, dass er ohne Mühe des Zusammenrathens nicht allein gefasst werden könne; sondern dass er mit Leichtigkeit und Gemächlichkeit wie von selbst das Zuhören sich bemächtige.

Hiezu ist singgemässe Deutlichkeit erforderlich, welche

I. auf richtige Eintheilung (oder Gliederung) der Sätze;

II. auf richtige Unterscheidung der Sätze; und

III. auf gedankenentsprechende Vertheilung der Ausdrücke in den Sätzen beruht.

I. Von der singgemäss-richtigen Gliederung der Sätze im Singen

Da Gliederung der Sätze auf gehöriger Trennung und Bindung der Töne und Worte beruht, so ist allgemeines Gesetz: singend nicht anders zu gliedern, als die Worte gesprochen, gegliedert werden würden.

Es darf demnach

a, nicht abgesetzt, noch Athem geschöpft werden zwischen Worten, welche singgemäss unzertrennlich sind; also nicht, wo keine Wendung *), oder kein Einschnitt gesetzt werden kann.

b, Muss abgesetzt, muss voller Athem geschöpft werden bey einem Absatze und Abschnitte. Bey einem Einschnitte hingegen muss zwar abgesetzt, jedoch darf nur halber Athem geschöpft werden. Bey einer Wendung kann entweder bloss abgesetzt, oder, wenn viel Athem erforderlich ist, auch halber Athem geschöpft werden **)

Hieraus ergeben sich vier Fälle:

1, entweder der Wortsatz trifft völlig mit dem Tonsatzverhältniss überein (in diesem Falle darf

*) Wendung ist diejenige Trennung zwischen zwey Wörtern, welche dem Inhalte gemäss zwar statt finden muss und doch nicht so bedeutend ist, dass sie durch ein Komma als eine wirkliche Unterbrechung angedeutet werden dürfte. z. B. die Worte dieser Anmerkung: "welche dem Inhalte gemäss zwar statt finden sollen zwischen gemäss" und zwar" eine Wendung.

**) Der Unterschied zwischen ganzem und halbem Athem ist folgender. Ist ganzer Athem zu schöpfen, so hallt der letzte Ton vor ihm, seiner Zeitdauer gemäss, ruhig aus, dann wird leicht und unhörbar mit Aufhebung des Bauches Athem geschöpft. Bey halbem Athem hingegen darf der letzte Ton vor ihm nicht verhallen; sondern es muss abgebrochen, dann mit einer gewissen höheren Schnelligkeit Athem, man könnte sagen, mehr geschnappt, als leicht eingezogen werden; wobey der Bauch sich nicht aufhebt.

Die Wirkung bey Anwendung halben, oder ganzen Athems ist wesentlich verschieden. Halber Athem kündigt durch eine plötzliche Unterbrechung des vorhergehenden Tones, und durch sein eiliges Luftschnappen an, dass noch etwas Nöthiges, zum Vorigen Gehöriges gesagt werden solle; er ist daher in seiner Trennung der Sätze zugleich bindend, und darf durchaus nicht, bey Einschnitten, Wendungen und manchen Absätzen (Wendungsabsätzen) durch ganzen ersetzt werden. Ganzer Athem dagegen wirkt beruhigend und Sätze abschliessend.

Anmerk. des Verfassers.

Digitized by Google

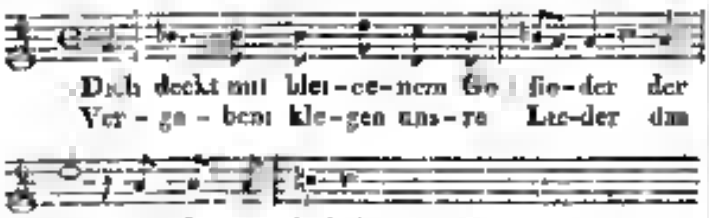
an keinem etwas geändert werden); oder er weicht von ihm ab, indem er

2, einmal, unabhängig von diesem, noch einen Einschnitt, Absatz, oder eine Weitung findet, und dadurch den Tonschwersatz in zwey oder mehrere zerlegt, oder es kann auch ein Wortsatz

3, bey einem Ton-Schwersatze noch nicht beendet seyn, und dieser, um sich abzuschliessen, noch einen oder mehre Tonschwersätze in sich aufnehmen. In diesem Falle sucht er die musikalischen Einschnitte und Absätze auf

4, endlich ist ein Wortsatz von der Art, dass er, ohne den Ton-Schwersatz gerade zu verändern, oder aufzuheben, sich verschiedene Einschnitte und Weitungen erlauben darf.

Für alle diese Fälle diene folgendes Beyspiel:



Nach 2 und 3, darf in der Zeile „Dich deckt mit bleiernem Gefieder" nicht abgesetzt, auch Athem geschöpft werden, weil sie keinen Einschnitt, sondern nach dem Worte „deckt" nur eine Weitung enthält. Dasselbe gilt von der Zeile „Vergebene klagen unsre Lieder", wo jedoch die Weitung nach der dritten Sylbe auf Note, nach dem Worte „vergebene" auch vorfindet. (Wollte nun aber ein Sänger demnach in diesen beyden Zeilen absetzen, [entweder aus Mangel an Athem, oder um mehr Nachdruck hineinzulegen] so müsste es jedesmal mit halbem Athem bey der Weitung geschehen, nämlich so:

„Dich deckt mit bleiernem Gefieder' und
'Vergebens klagen unsre Lieder"

Hier wäre der vierte Fall eingetreten. Durchaus aber dürfte nicht, im ersten, nach der dritten Sylbe auf Note, also

„Dich deckt mit bleiernem Gefieder'

und, im zweyten, nicht nach der zweyten Sylbe also:

'Verge tens klagen"

abgesetzt werden. Eben so wenig an irgend einer andern Stelle, also etwa nicht:

„Dich deckt mit bleiernem Gefieder'

vielweniger ein Wort, als:

Dich deckt mit bleiernem Ge fieder"

wo so unwürdig die Worte trennt, wird unverständlich bleiben, sprache sie auch die einzelnen Worte noch so deutlich aus.

Der Grund dieser Lehre ist zu fasslich, die Wichtung dieser ungemässen Gliederung von der einzuhaltenden zu verschieden, als dass es übersehen werden dürfte. (Um so weniger sollten solche Fehler bey Sängern und Sängerinnen gehört werden dürfen).

Nach dem Gesetze muss

dort nach den Worten „Gefieder" und „Lieder" nur halber Athem geschöpft werden, weil, dem Wortsatze gemäss, hier nur ein Einschnitt ist. (Es muss demnach, um die Pause zu verwachen, die letzte Sylbe vor selbiger sanft gedehnt, dann auch halbem Athem das folgende durch einen schnellen Einsatz dem vorigen angehängt werden.) Wer aber bey dieser Pause ganzen Athem anwendete, würde dadurch schon nach dem ersten Vordersatze den Zuhörer zum Abschluss des ganzen Satzes hinstimmen; so dass er nicht in der Spannung bliebe, als ob zu diesem Vordersatze noch etwas gehöre. Dadurch wird er entweder in seiner Betrachtung ein ablenkender Nebenbetrachtungen hingezogen; oder er lässt jedes für sich bestehend gut genug: in beyden Fällen aber wird der Gegenstand ihm nicht zusammenhängend verständlich werden, sollten gleich von ihm alle Worte deutlich vernommen seyn.

Eben nach der zweyten Zeile jeder Strophe ist ein wirklicher Absatz, bey dem ganzer Athem geschöpft werden muss.

Da diese Weitungen, Einschnitte, Absätze und Abschnitte der Rede nicht immer mit denen der Musik zusammentreffen, und doch die der Rede, als das Verständlichmachende, nicht erlassen werden dürfen; so gehört eine besondere Wohlberechnung dazu, beyde ohne wechselseitige Verletzung anzuwenden.

Der Anstehnen deren es mehre giebt, kann hier nur erwähnt werden, z. B. dass vor einem Halte, unbekümmert um obige Gliederung, abgesetzt und Athem geschöpft werden muss; wie auch vor Läufen, und andern längern Satzglie-

dern, wo ein Athem nicht ausreichen würde. So auch vor Worten, die mit ganz besonderem Ausdrucke vorgetragen werden sollen, und dergleichen mehr.

(Obgleich der Singvortrag sich streng an den Real-Ausdruck, nach Gliederung, Sätzen und Schwerausdrucken zu halten hat, so ist die Musik doch deshalb nicht dienend; sondern Begriffe und Sprache, als das den Inhalt bestimmende, und ein Vermittelndes, wandeln jeder [sowohl die Rede des Textes, als die Sprache der Tonkunst] seine eigene Selbstständigkeit beybehalt.)

II. Von der sangmäßigen richtigen Unterscheidung der Sätze, oder, vom richtigen Nachdrucke im Singen.

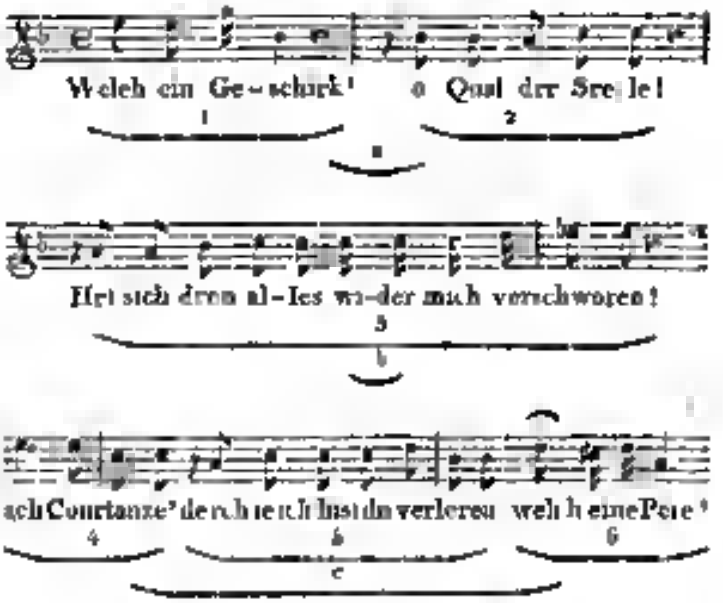
Hier gilt für den Sänger, was oben im allgemeinen darüber gesagt worden. Jeder Abschnitt-Kreis hat eine bestimmte Eintheilung seiner Sätze; und jeder dieser Sätze, einen bestimmt verschiedenen Ausdruck der Schwere.

Das Verhältniss der Sätze zu einander dieser Schwere nach aufzusuchen, sey dem Sänger der erste. (Denn eben so wenig die Schwertheile eines Taktes gleichen Ausdruck [der Schwere]; eben so wenig leiden die Sätze eines Abschnittkreises gleichen Nachdruck (so heisst der Ausdruck der Schwere eines ganzen Satzes seinem Umfange nach, weshalb der Ausspruch sagt und spricht mit Ausdruck, so viel heisst als: er wägt den Ausdruck für die einzelnen Worte richtig ab; hingegen: er redet und singt mit Nachdruck, so viel als: er wägt den Inhalt der Sätze nach Kraft und Gehaltigkeit u. s. w. gehörig ab.)

Wie man den Ausdruck der Schwere eines einzelnen Tones dadurch erhöhet, dass man selbigen entweder stärker, oder gedehnter, oder deutlicher, mit kürzer und harter abstossend, giebt; eben so erhöht man den Nachdruck eines Satzes dadurch, dass man ihn entweder stärker, oder langsamer, oder deutlicher, oder härter herausstossend, nimmt.

Welche Art hievon jedesmal zu wählen sey, darüber muss die darzustellende Gemüthsbewegung befragt werden, wenn anders der Nachdruck kunstwahr seyn soll.

Folgendes Abschnittkreis:



hat sechs Sätze. Davon bilden die zwey ersten (a) den Vordergegensatz, und die drey letzten (c) den Nachgegensatz, der dritte Satz (b) ist ein Zusatz (er heisst auch so viel als: „es hat mich ja alles wider mir verschworen"); der sechste Satz „durch mich hat du verloren" ist ein erklärender Zwischensatz.

Diesem nach hat, im allgemeinen, der Nachgegensatz: ach Constanze, welche Pein! den stärksten Nachdruck; der Zwischensatz „durch mich hat du verloren" mag nur leicht eingeschaltet werden als eine bekannte Sache, die schon bekannt und entschieden ist, und deshalb nur noch einmal beyläufig erwähnt wird. (Gäbe man aber diesem Zwischensatze kräftigen und langsamen Nachdruck, dann würde es den Bedeutung, als ob Belmonte seiner Geliebten diesen Satz recht zur Beherzigung und zur besondern Betrachtung vorführen wollte, welches jedoch der Sinn wohl nicht ist, weil dem solches durch eine harmonische Steigerung hätte müssen erst vorgezeichnet werden. Diese harmonische Steigerung ist jedoch bis zum schwersten Nachsatze: „welch eine Pein" versehoben.)

Der Vordersatz: „welch ein Geschenk, o Qual der Seele" hat nächst dem Nachsatze die grösste Schwere, oder, den stärksten Nachdruck.

Der Zusatz hingegen: „hat sich denn alles wider mich verschworen„ muss, als solcher, lebhafter und feuriger vorgetragen werden, damit er auch, als durch eine eingeschaltete Zwischenbetrachtung entstanden, sich giebt.

Im besondern, der Gemüthschilderung des hier darzustellenden nach, müssen diese Sätze so vorgetragen werden:

Belmonte, in einem wehrlosen Zustande, brütet noch über sein Missgeschick. Dieser hoffnungslosen, gelähmten, von sich hinstarrenden Gemüthsstimmung entsprechend, müssen die beyden Sätze in a, langsam still und ruhig duldend, mit gezogenen Tönen vorgetragen werden. Beym dritten Satze in b reisst sich das Gemüth hervor, gleichsam gegen die Aussenwelt und deren drückende Gegenstände ankämpfen wollend, diesemnach waren die Ausdrücke kräftig aufwallend, und mit gebieterischer, mässig langsamer Haltung; da jedoch zugleich das Gefühl der Vergeblichkeit, und völliger Hoffnungslosigkeit sich dazu mischt, so wird statt: mit gebieterischer mässig langsamer Haltung, dieses in einer sich ohnmächtig fühlende, und daher in eine unbestimmt hinreichende Schwankung, verwandelt. Also ist der Nachdruck zwar kräftig aufwallend; aber zugleich mit sich abspannender Beschleunigung.

Mit diesem Verzichtleisten auf Rettung wird Belmonte's Gemüth unwillkührlich, und mit schnell einbrechendem Schauer gegen den geliebten Gegenstand, (an sich weniger als an diesen denkend) hingerissen. Alle einbrechende Gefahren für Constanze erscheinen ihm fast gegenwärtig zu seyn. Es muss demnach das Wort „ach" mit dem Ausbruche des tiefstgefühlten Schmerzes schnell angesprochen, und zugleich mit verweilender gefesselter starrer Betrachtung schwer an- und ausgehalten; dann die Erklärung dieses Schmerzes in den Worten: „durch mich hast du verloren" schwach und geschwind zwischengedrängt werden, gleichsam als getraute sich Belmonte nicht, diese beyden bekannte noch einmal deutlich auszusprechen; und schnell, fast den Zwischensatz nicht deutlich beenden lassend, müssen die Worte: „durch mich hast du verloren" mit überwältigendem starken Schmerze, stark und sich in sich verstärkend mit langsamen kräftigen, und doch zugleich in sich wieder abnehmenden Ausdrücken sich mehr an die Worte: „ach Constanze" anzuschliessen scheinen.

Es können jedoch dieselben Sätze anders gedeutet, mithin auch anders vorgetragen werden; weshalb denn auch die Anwendung dieser Lehre (von der sinngemäss richtigen Unterscheidung der Sätze) nicht so leicht ist, weil zu gründlicher Kunstkenntniss auch noch eine tiefe und erfahrene Seelenkunde erforderlich ist. Daher wissen auch nur grosse Künstler mit entscheidendem Nachdrucke zu reden und zu singen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Beschreibung und Empfehlung eines von G. Streitwolf in Göttingen verfertigten chromatischen Basshorns.

In unsern Orchestern fehlt ein Instrument, welcher der Blasepartie so zur Stütze dient, wie der Violon den Saiteninstrumenten. Diesen Mangel hat man schon lange lebhaft gefühlt und sich auch hin und wieder laut darüber ausgesprochen. Serpent, englisches Basshorn, Contrefagott, welche die Stelle eines Contrevielen bey den Blaseinstrumenten vertreten sollen, sind Surrogate, die, wie Surrogate jeder Art, Mängel, Schwächen und Unvollkommenheiten an sich tragen. Ihre Bauart ist gewöhnlich zweckwidrig so dass theils dem Bläser die Behandlung des Instrumente erschwert wird, theils der Ton an seinem Werthe in vieler Hinsicht verliert. Er ist gewöhnlich stumpf, unsicher, ungleich und nicht klingend genug. Hrn. G. Streitwolf in Göttingen ist es gelungen, unser bisher gebräuchliches Basshorn durch manche Abänderung seines innern und äussern Baues, so zu verbessern, dass alle Töne rein, voll und edel klingen, und dass man Charakterstellen eines Grundbasses eben so gut wie auf dem Contrebasse mit Leichtigkeit und Deutlichkeit auf demselben hervorbringen kann. Die äussere Form des gewöhnlichen englischen Basshorns ist grösstentheils geblieben, das Instrument wird ebenfalls von Holz verfertigt, ist mit einer messingenen Stürze versehen und der Bläser bedient sich der beym Serpent oder englischen Basshorn üblichen Mundstücks. Nur weicht der innere Bau und die Lage der Löcher und Klappen sehr von jenem ab. Dies Instrument hat bloss drey Fingerlöcher,

dagegen neun Klappen, welche alle auf eine neue, aber sehr einfache Art so angelegt sind, dass man für jeden halben Ton allemal nur ein Loch oder eine Klappe zu öffnen braucht, und welche alle eben so regelmässig von einem halben Tone zum andern auf einander folgen, wie die Tasten auf dem Klavier, wodurch es dann möglich ist, aus allen Tonarten mit gleicher Reinheit und Kraft und mit einer so leichten Applicatur, wie auf keinem andern Blase-Instrumente zu spielen. Grade dieses letztern Vorzugs wegen nennt Hr. Streitwolf dieses Instrument chromatisches Basshorn. Der Umfang desselben ist vom Contra B bis eingestrichnem G, doch kann man ausserdem durch den Ansatz, wie bey dem gewöhnlichen Basshorn, noch Contra G, auch wohl F heraus bringen. Vor dem Contre-Fagotte hat dieses Instrument den Vorzug, dass es leicht anspricht und keine vorzüglich starke Brust erfordert.

Da Hr. Streitwolf ein guter Musiker ist, der auf den meisten jetzt gebräuchlichen Instrumenten gehörig Bescheid weiss, da er nicht bloss vorliegende Modelle blind nachahmt, sondern selbst denkt, Versuche macht, auf Neues und Besseres sinnt und seine Kunst weiter zu bringen strebt, so hege ich auch die Hoffnung, dass er manchen Mängeln abhelfen wird, welche verschiedene Blase-Instrumente immer noch an sich tragen. So verdienen schon seine Flöten empfohlen zu werden, welche, ohne dass es äusserlich sichtbar ist, in allen drey Theilen ausgezogen und bis zu einem halben Tone, auch wohl noch mehr, tiefer gestimmt werden können, dadurch aber keineswegs an Reinheit und leichtem Ansprechen verlieren.

Göttingen im September 1820.

Dr. Heinroth
Musikdirector.

Nachrichten.

Prag. Geflissentlich habe ich es bisher vermieden, in meinen Berichten über den Zustand unserer Tonkunst, der Oper zu erwähnen, welche freylich nicht eben am Lustigsten blühet, aber die Gastrollen der k. k. Hofopernsängerin Mad. Grünbaum, gebornen Müller, nöthigen mich, dieses Schweigen zu brechen, und ich muss, bevor ich diese höchst erfreulichen Darstellungen berühre, Ihnen einen flüchtigen Umriss jenes Zustandes voraus senden. Ich beginne mit dem Orchester, welches derjenige Theil des Ganzen ist, der noch am meisten an die goldene Zeit unserer Oper und der böhmischen Tonkunst überhaupt erinnert. Es ist zwar nicht sehr stark besetzt, doch enthält es viele sehr wackere Musiker und mehrere Lehrer des Conservatoriums in seiner Mitte: die beyden Kral und Praupner an der Violine und Viola, Hause am Contrabass, Stiastny und Kutschera am Violoncell, Fornik am Klarinet, Jaunich an der Flöte, Rettlach und Kinzie am Fagott u. s. w. An der Spitze desselben steht der rühmlich bekannte Pixis (der ältere) als Violindirector und Triebensee als Kapellmeister. Letzterer ist ein tüchtiger Tonkünstler mit grossen soliden Kenntnissen und einer ungemeinen Fertigkeit im Partiturlesen; doch ist sein Geschmack nicht eben delicat und die Wahl der Tempi oft gänzlich verfehlt.

Unter dem Sänger-Personale muss, wie billig, Mad. Wilhelmine Becker, geborne Ambrosch, zuerst genannt werden, welche lange Zeit eine Zierde der Hamburger Bühne war, und von dort aus in ganz Deutschland bekannt wurde. Sie gehört ohne Zweifel unter die ausgezeichnetsten Bravoursängerinnen unserer Zeit, und imponirt bey einer vortrefflichen Haltung der Stimme durch eine bewunderungswürdige Höhe, die man wohl selten mit dieser Stärke und Reinheit bey einer Sängerin findet. Wenn nun gleich die Lage ihrer Stimme sie nicht ganz zu schmelzenden und zärtlichen Partieen eignet, und ihre Mitteltöne nicht dieselbe Güte wie die höheren haben, so verdient und findet sie doch gewiss in grossen Partieen, z. B. die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*, Diana im *Baum der Diana*, Constanze in der *Entführung aus dem Serail*, *Oberon*, Sophia im *Sargin*, Amenaide im *Tancred* u. s. w. grosse Auszeichnung, und ich wünschte sehr, selbe als Elvira im *unterbrochenen Opferfest* einmahl zu hören, welche Rolle ihr mehr, als Myrrha zusagen dürfte. Eine zweyte Sängerin, Dem. Zimmer, ist im heurigen Frühjahr aus Lemberg verschrieben worden, und wir lernten in ihr ein recht artiges Mädchen mit hübscher Gestalt und Gesicht kennen (zwar ohne Haltung, und welche noch mehr einmal

Digitized by Google

zu sprechen wusste) mit einer sehr metallreichen Bruststimme, doch noch ganz ohne künstlerische Ausbildung, ohne Geschmack und Selbstkenntniss. Dem Mangel der beyden letzten Eigenschaften setzte sie schon durch die Wahl ihres zweyten Debuts — Julia in der *Vestalin* — ins Licht und durch die ganz sinnwidrigen und nicht einmal gut ausgeführten Verzierungen, die sie dieser ernsten und ausdrucksvollen Partie aufzwängte. Als Nanetta in der *diebischen Elster* und Emmeline in der *Schweizerfamilie* gefiel sie, und verdiente, zumal in der letztern (welche sie einem vortrefflichen Muster nachzuspielen — oder wenigstens nachzusingen scheint) diesen Beyfall. Man freuete sich herzlich, eine jugendliche Sängerin zu besitzen, welche es möglich machte, dass Mad. Beecke — welcher es beym Publikum sehr nachtheilig gewesen wäre, dass sie in allen Genre's singen musste — in ihrem eigenthümlichen Fache bleiben konnte. Spätethin wurde Dem. Zimmer die Pamina in der *Zauberflöte* zugetheilt, und, sonderbar genug! sie, die sich so ganz zu dieser Parthie zu eignen schien, war die einzige Person an der ganzen Oper, gegen welche man gerechte Beschwerde führen konnte; denn sie übertrieb mehr als je, und fing ihre Arie im ersten Act schon mit einer Variation an! Gleichwohl hatte sich eine Parthie für sie gebildet, die sie durch die thörichtsten Beyfallsbezeugungen in den Wahn versetzen musste, sie sey schon eine vollendete Künstlerin. Ja, man ging so weit, sie als Amenaide im *Tancred* (welche ihr in Abwesenheit der Mad. Beecke zugetheilt wurde) hervorzurufen! — aber Dem. Zimmer zeigte noch ihre Dankbarkeit gegen ihre Verehrer auf eine wenig edle Weise, denn sie entfernte sich eines Abends ohne Vorwissen der Direction, und — soll noch wieder kommen. Ein warnendes Beyspiel für Theaterdirectionen! Da Mad. Czegka vom Theater abgegangen, und Mad. Allram leider! ihrer Gesundheit wegen, allen Singpartien entsagen musste, so haben wir, ausser dem recht braven weiblichen Chor, nur noch Dem. Sonntag und Dem. Schlager zu erwähnen. Die erste ist ein recht liebliches, fünfzehnjähriges Mädchen mit einem Engelsköpfchen und einer artigen kleinen Stimme, die sich jedoch schwerlich jemals zu einer ersten Sängerin eignen dürfte; letztere hat eine sehr schwache und etwas spitze Stimme, aber einen lobenswerthen Fleiss, welcher zu Nacheifer und Ermunterung auffordert. Dem. Gleich ist zu kleinern Soubrettenrollen in der Oper zu verwenden, und Dem. Brunetti, jetzt noch ganz Anfängerin und, wie es scheint, etwas furchtsam, hat in der Partie der ersten Dame in der *Zauberflöte* bewiesen, dass wir von ihr schöne Hoffnungen zu hegen berechtigt sind.

Bassisten besitzen wir zwey: Hrn. Kainz und Hauser. Der erste hat eine tiefe, nur etwas hohle Baustimme, ziemlich viel Präsentationsgabe, wenn gleich seine Art sich zu benehmen etwas veraltet ist, nur fehlt es ihm leider an delicatem Gehöre, und daher oft auch an richtiger Intonation; letzterer ist ein noch ganz junger Mann mit einem günstigen Aeussern und einer schönen sonoren Stimme (mehr Bariton als eigentlichem Bass, wenigstens sind die höhern Töne die schönern), der es freylich hoch hie und da an Biegsamkeit mangelt. Er ist erst wenige Jahre bey der Bühne, und hat schon zwey grosse Hindernisse — einen unangenehmen Dialect und Ungelenkigkeit in der Bewegung — zum Theil besiegt, sein reger Fleiss und Kunstsinn bürgen für die völlige Besiegung in der Zukunft.

Was nun die beiden Tenoristen Hrn. Stöger und Pohl betrifft, so hat jener eine zwar angenehme, doch schwache Stimme, die bey angestrengten Rollen gern umschlägt; der letztere aber ist bey einem angenehmen Singorgan noch sehr Anfänger und hat die beiden Schwierigkeiten des Hrn. Hauser noch in höherm Grade vor sich zu überwinden; doch scheint es mir ihm ein Ernst mit der Kunst zu seyn, und wir dürfen hoffen, dass er ebenfalls sein schönes Talent zum Vergnügen des Publikums immer mehr ausbilden wird.

Komische Rollen in der Oper spielen die Herren Allram, Feistmantl und Schikaneder, und ersetzen doch Humor und Darstellungsvermögen, was etwa die Gesang zu wünschen übrig lässt.

Unter dem jetzt wieder recht wohl besetzten Chorpersonale befindet sich noch eine recht hübsche Tenorstimme (Hr. Podhorsky) und ein paar recht brave Bassisten.

Aus diesem Umriss sehen Sie wohl, dass unsere Oper nicht sehr ersprießlich besetzt ist, und mehr aus Blüthen als Früchten besteht, aber

Digitized by Google

wir hoffen, da der neue Mitdirector des Theaters, Hr. von Holbein, im Schauspiel schon so manche wichtige Verbesserung gemacht hat, er werde nun ganz vorzüglich sein Augenmerk auf die Oper richten, welche sonst das Lieblingsvergnügen des Prager Publikums war. Uebrigens ist es zu verwundern, was er gleich nach Antritt seiner Direction mit einem so beschränkten Personale leistete; denn wir sahen in den Monaten April bis July neu einstudirt: *Der Baum der Diana, Oberon, Almazinde* oder *die Hohle Sesam* von J. P. Pixis, *Ascer Zauberschloss, die unvermuthete Hochzeit, die Zauberflöte* (größtentheils sehr brav besetzt und mit grosser Theilnahme aufgenommen) und Rossini's *Barbier von Sevilla*. Hr. Triebensee gab zu seinem Benefice eine Oper von seiner Composition: *die wilde Jagd*, welche viel Glück machte. Es ist eine Spectakeloper, wie sie vor etwa 30 Jahren Mode waren, zwar mit vielen Reminiscenzen an Mozart und andere Heroen der Tonkunst, und hie und da mit einem ungeheuren Sturm der Instrumente, doch ist der Satz brav und er enthält viele sehr ansprechende Nummern.

Späterhin traten die Gastrollen des Hrn. Schuster — wo die *Schwabenwanderung, Fiacker als Marquis Pigmalion* oder *die Musen auf der Prüfung* einstudirt werden mussten — und sodann die Reise der Mad. Becker ein (von welcher sie erst vor einigen Tagen zurückgekommen ist). Dazu kam das — Verschwinden der Dem. Zimmer, und so waren die Opernproductionen auf das kleinste aller Repertoires beschränkt, bis die Erscheinung der Mad. Grünbaum wieder einiges Leben in die Welt der Gesanges brachte. Sie betrat zuerst die Bühne am 28sten August, und sang in den Zwischenacten eine grosse Arie aus der Oper *Mathilde von Coccia*, dann eine Scene und Arie aus *Don Juan* und zum Schluss die Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla*. Am 29sten gab sie die Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*, am 31sten zu ihrem Benefice die Amenaide im *Tancred*, den 2ten September die Sophia im *Sargin* und am 3ten noch drey Arien, nemlich jene aus dem *Letterieloos*: „Nein ich singe nicht mein Herr! etc." die Arie der Gräfin aus *Figaro*: „Dove sono etc." und eine Wiederholung der Cavatine, welche sie immer zweymal sang.

Ich brauche Ihnen wohl nicht den Enthusiasmus zu beschreiben, mit dem sie ein Publikum empfing, welches stolz darauf ist, dass sie ihm die ersten Blüthen ihres Gesanges weihte, und ihr herrliches Talent sich in seiner Mitte so schön entfaltete. Sie wurde jeden Abend zwey, auch wohl dreymal gerufen, gekrönt, und riss durch ihre Bescheidenheit fast eben so sehr hin als durch ihre Kunst; gleich unnöthig wäre es, etwas über die Natur dieser Künstlerin zu sagen, welche Sie so gut kennen, und deren vielseitige Vorzüge in Ihren Blättern längst von grössern Kunstkennern nach Verdienst gewürdigt worden sind; doch kann ich es mir nicht versagen, einige Worte über die Veränderung auszusprechen, welche ich seit dem Abgang von unserer Bühne (1818) an ihr bemerkt zu haben glaube. Zuerst scheint sie mir an Geschmack und Umsicht gewonnen zu haben, denn wenn sonst hie und da eine Coloratur weniger ansprach, weil sie nicht am rechten Orte zu stehen schien, so habe ich diessmal durchaus weder eine unnütze, noch eine solche bemerken können, welche nicht ganz im Geiste der Stelle war, an deren Ausschmückung sie angebracht wurde. Was ihre chromatischen Läufe betrifft, so schien es mir z. B. in der Arie des *Letterieloos*, als hätte sie in denselben die Art der Mad. Catalani angenommen, und ich gestehe, dass mir selbe früher deutlicher und geperlter vorgekommen sind, wenn auch diese letztern viel künstlicher seyn mögen. Aber ein besonders grosser Fortschritt in ihrer Kunstbildung ist der Vortrag der Naiven und Schalkhaften, worin sie sich in der Cavatine aus dem *Barbier* als Meisterin bewährt hat. Als Schauspielerin hat sie sowohl an tiefem Gefühl als leichtem Humor unendlich gewonnen, und ihre Prinzessin lässt in der That nichts zu wünschen übrig, als — dass sie noch die unsere seyn möchte!

Nächstens wird die Aufführung von Fouqué's *Undine* mit Musik von Hoffmann erwartet.

Recension.

Etudes pour le Pianoforte, comp. — — par Aloyse Schmitt. Op. 16. 1re, 2e, 3e,

Digitized by Google

Parties. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Preis jeder Partie 6 Fr.)

Die Hülfs- und Uebungsmittel zur höhern Ausbildung und Vollendung des Mechanischen im Vortrag sind, und ganz vorzüglich für das Pianoforte, jetzt zu einer Höhe gesteigert, und zugleich von den besten Meistern mit so viel Geist und Kunst bearbeitet worden, dass man sich kaum denken kann, es könne damit noch weiter getrieben werden. Der grosse Einfluss dieser methodischen Werke auf das Spiel der neuesten Virtuosen oder der sich ihnen nähernden Liebhaber zeigt sich überall: was nur der Natur der Sache nach ausführbar ist, das wird auch ausgeführet, und von nicht Wenigen, und oftmals mit einer Präcision, Nettigkeit, Festigkeit und Sicherheit, die Erstaunen erregen musste, wurde man in allem Mechanischen nicht endlich auch das Bewundernswürdigste gewohnt. Ob von Seiten des Geistes und der Seele das Spiel dadurch gewonnen oder verloren habe, die mögen Andere entscheiden. Am Ende kommts nach der Rec. Einsicht darauf hinaus: Wer in sich selbst wirklich entschieden Geist und Seele besitzt, der hat mit jenen Uebungen der Mittel, sich kunstgemäss auszusprechen, unzählige in die Gewalt bekommen; wer in sich selbst Geist und Seele entschieden nicht besitzt, der kann denen auch nicht verhelfen, aber wer Geist und Seele, doch in mässiger Gabe und ohne durchgreifende Energie besitzt, mit dem rets die Frage.

Unter das in jeder Hinsicht Ausgezeichnetste, was an solchen höheren Uebungs- und Bildungsstücken für Pianofortespieler vorhanden ist, gehören nun auch diese Etudes des Hrn. Schmitt, so wie er selbst unter die aufs höchste geübten und ausgebildeten Pianofortespieler gehört. Das Werk zeichnet sich vor ähnlichen dadurch aus, dass es mit Vorübungen anfängt, welche die Finger alle, und jeden für sich, von den andern ganz unabhängig machen; auch mit allen, und mit jedem für sich, einen vollkommen gleichen und abgemessenen Anschlag hervorbringen sollen. Solcher kurzen Vorübungen ist eine sehr grosse Anzahl (bis Seite 12) und es findet sich viel Mannigfaltigkeit in ihnen. Sie sind für beyde Hände gleich gesetzt, (wo es nöthig schien, mit der Applicatur) und ist die Sache wohl so gemeint, dass jedes solches Exempel erst mit der rechten, dann mit der linken Hand, und endlich mit beyden zugleich eingeübt werden soll. Das letzte wird hin und wieder schon schwer genug halten, aber, setzt man's durch, auch vielen Nutzen schaffen. Dann folgen die ausgeführten Uebungsstücke. Die ersten sind kurz und leicht, aber die folgenden gehen bald mit weiten (vielleicht allzuweiten) Schritten vorwärts, so dass No. 20, womit der erste Heft beschliesst, schon ein ziemlich bedenkliches Presto von vier Folioseiten ausmacht. Und so gehet es denn weiter — der zweyte Heft durch neun und zwanzig, der dritte durch zwölf Stücke. Die letztern sind gross angefühlte Klaviersolos sehr verschiedener Art. (So ist z. B. auch die Fuge keineswegs vergessen, der Schlusssatz eine Toccata, acht Folioseiten lang, und tüchtig ausgearbeitet.) Man muss den Verf. bewundern über die Mannigfaltigkeit der Stücke, von denen doch jedes, ausser dem allgemeinen, noch einen besondern instructiven Zweck hat; und an eigenthümlichen Geist und Ausdruck, in den Erfindungen so wie in der Ausführung, fehlt es auch keineswegs, so dass gar manche dieser Schmittschen Etudes eben so, wie gar manche der Cramerschen, von denen, die sie innehaben, auch blos zum Genuss und zur Freude gar oft werden vorgetragen werden. Nähere Nachweisungen zu geben über die besondere instructive Bestimmung jedes einzelnen Satzes — als wollte man z. B. sagen: Heft 3 No. 1, Uebung in näheren Sprüngen bey ruhenden Händen, No. 7, Uebung in weiten Sprüngen bey rückenden Händen und dgl. — das wäre zwar leicht, aber sehr weitläufig, und auch unnöthig, denn es findet jeder von selbst, und Andere werden, dass es zu finden sey, nach dem, was wir hier angeführet, wohl unserm Worte glauben.

Das Werk ist schön gestochen, und, nach Verhältniss, nicht theuer. c.

Leipzig, bey Breitkopf und Hoetel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. **№. 42.** 1820.

Von der zweckgemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrages.

(Auszug aus einem Umrisse über Vortrag)

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück)

III. Vom richtigen Ausdrucke in den Sätzen.

Auch hier gilt für den Sänger, was früher im allgemeinen darüber gesagt worden (in der Leipz. mus. Zeitung No. 29 des vorigen Jahres)

Jenem nach dürfen einmal weder die Sylben eines Wortes und die Töne eines Taktheiles, noch die Worte eines Satzes und die Tonfiguren eines Taktes gleiche Ausdrücke (Accente) erhalten, noch andertheils darf durch diese nothwendigen Unterschiede, den Sylben und Taktgliedern nach, geschwergliedert und gezeitgliedert, den Worten und Taktheilen nach, geschwertheilt und gezeittheilt (scandirt) werden.

Da die reinen Tonausdrücke ihren allgemein verschiedenen Schwere, wie auch den besondern harmonischen und melodischen Abweichungen nach, von denen der Rede oft verschieden sind, so sind beyde erst einzeln zu beleuchten.

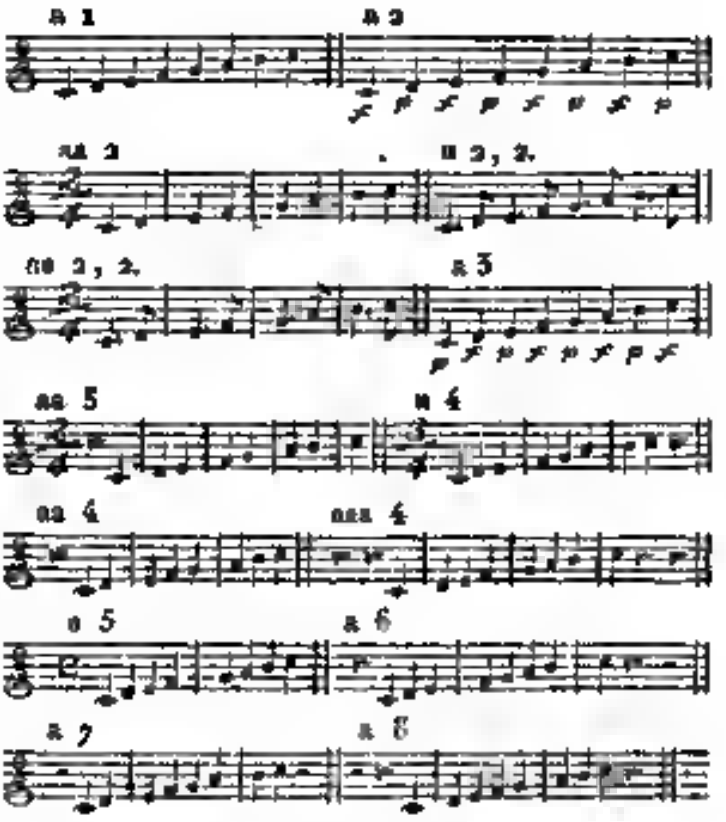
Die reinen Tonausdrücke sind verschieden durch Schwermass, durch Harmonie, und durch Melodie.

a, Durch Schwermass, hinsichtlich der Schwertheile, und der Schwerglieder.

b, Hinsichtlich der Schwertheile (siehe mus. Zeitung No. 51 Jahrgang 1817)

Ist nach diesen die richtige Vertheilung der Ausdrücke besorgt, so ist noch zu beachten, dass hiedurch weder geschwertheilt, noch gezeittheilt (musikalisch scandirt) werde.

Um den Unterschied zwischen nothwendiger Schwere und fremdem Gewichte deutlich zu machen, wird folgende Wiederholung nicht ganz überflüssig seyn.



Die Töne in a 1 haben keine andere Bedeutung in sich, als dass sie nach ihrer Stufenfolge bloss eine Tonleiter bestimmen. (Sie haben desshalb noch keine Bedeutung, weil sie nicht unter ein Schwermaass geordnet sind, das heisst, weil keine regelmässig wiederkehrende Schwere und Leichte in ihnen wahrzunehmen ist)

Man gebe nun immer dem zweyten Tone einen Ausdruck vorragender Schwere (sey es durch Stärke, oder Dehnung), so wird diese Tonleiter dadurch unter zweytheiliges Schwermass gesetzt, als, man trage sie vor nach der Unterbezeichnung in a 2, so entsteht Taktbezeichnung aa 2; und nach a 2, 2, entsteht aa 2, 2. Nach a 3 jedoch erhält man: aa 3.

Digitized by Google

Vergleicht man aa 2, mit aa 3, so zeigt sich, dass die Tonleiter a 1 durch verschiedene Einordnung unter ein Schwermaass, auch verschiedene Bedeutung erhalten hat. Das Schwermaass ist dabey das erste, was Tönen Bedeutung giebt. Hieraus folgt: dass, wer das Schwermaass nicht gehörig ausdrückt, auch die Bedeutung der Töne um so viel verrichtet. Was demnach für das Auge der Taktstrich, muss dem Zuhörer der Schwereausdruck des Niedertaktes seyn; und auch ohne harmonische Unterstützung muss man durch den Vortrag unterscheiden können, ob dieser Tonleiter unter aa 2, oder aa 3 gehöre.

Schwertheilen würde jemand, wenn er die Ausdrücke der Schwere und Leichte so hart neben einander stellte, dass ein auffallender, noch gleichbleibender Wechsel von Stärke und Schwäche zu vernehmen wäre; wenn er z. B. aa 2 gerade so vortrüge, wie a 2 unterbezeichnet ist.

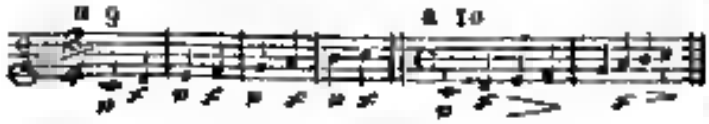
Zertheilen würde er, wenn er die Ausdrücke durch Verlängerung und Verkürzung eben so abgemessen neben einander stellte, dass z. B. aa 2, gerade so wie in aa 2, 2 vorgetragen würde.

Es gehört daher zum guten Vortrage, dass die Ausdrücke durch Stärke und Dehnung (oft beyde zugleich, oft einzeln angewandet) gehörig abgewogen werden, um einmal deutlich, dann aber nicht hart und einförmig wiederkehrend zu erscheinen.

Eben so lässt sich auch obige Tonleiter unter dreytheiliges Schwermaass beugen, wie in a 4, und zwey dreyfach gestaltet; ferner auch nach 4 viertheiliges, wie in a 5, 6, 7 und a 8.

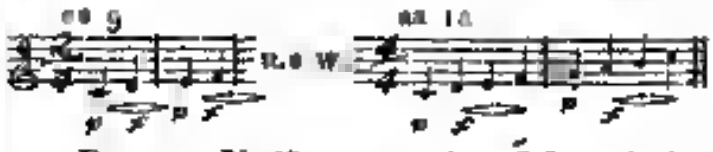
Obgleich die Schwermaassgestaltungen in a 5 und a 7 derjenigen in aa 2; und die in a 6 und a 8 derjenigen in aa 3 verwandt sind, so sind sie sich doch nicht gleich, weder ihrer Bedeutung, noch ihrem Vortrage nach. Wer sie (die harmonischen und melodischen Unterstützungen weggedacht) recht sich unterscheidend zu geben weiss, fehlt nicht sehr, als wenn jemand a 4 so wie a 2 vortrage.

Durch die nothwendigen Schwergrade ist jedoch die Freyheit nicht genommen, jedem Tone neues Gewicht beyzulegen, wodurch aber keineswegs die ursprünglichen Schwergrade aufgehoben werden z. B.

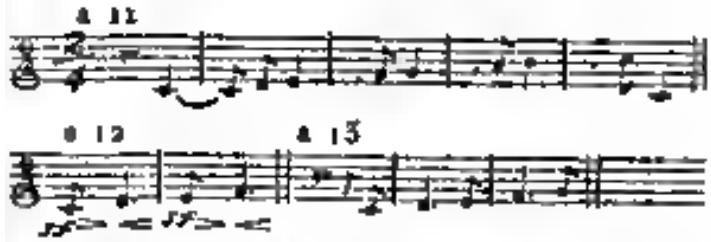


Hier ist jedem zweyten Taktheile ein Ausdruck der Stärke beygelegt, ohne dass dadurch a 9 in aa 3, und a 10 in a 8 verwandelt wäre; wobey aber ein signum Abwägen der Stärke und Dehnung vonnöthen ist, um nicht dem Schwermaasse entgegen zu wirken.

Aus mehreren Fällen diene nur einer zur Erläuterung, wie der richtige Ausdruck hervorgebracht werden könne: man stosse den Ton vor dem Forte gelinde ab, und setze den folgenden mit einem starken in sich wachsenden Ausdrucke ein; gebe darauf dem jedesmal folgenden ersten Tone im Takte einen schwachen neuen Anschlag, ihn gleichfalls gelinde abstossend, etwa so

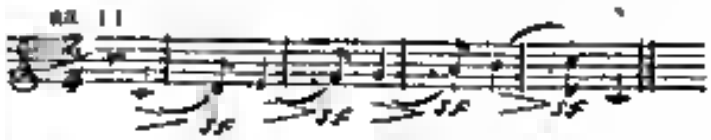


Da, wo Verlängerung den Schwertheilen entgegen zu wirken scheint, verhält es sich auf ähnliche Weise, als:



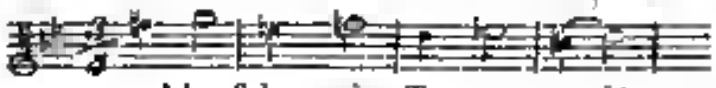
a 13 ist eben so wenig aa 2, 2; als a 12 = a 13 ist.

Wird in aa 2, 2 die jedesmalige Note nach dem Punkte mit der folgenden wie ein Jambus vereint, kann man in a 11 die jedesmalige Achtelnote mit der vorhergehenden dreyachtel Note, ähnlich einem Trochäus verbinden; doch dabey sie mit einem neuen Anschlage an- und abstossen, etwa so.



In a 12 werden die jedesmaligen zwey Noten eines Taktes wie ein Spondäus behandelt, nämlich, die erste Note bekommt den grössten Ausdruck der Stärke, die zweyte den der wachsenden Dehnung, wie die Unterbezeichnung angiebt. (Würde aber die Achtelnote schwach,

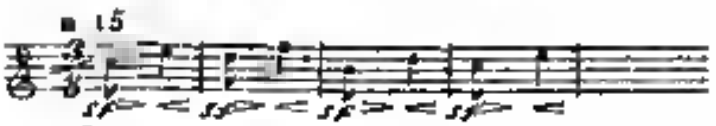
und die dreyachtul Note auch gegeben, so bekäme der ganze Satz unrichtigen Nachdruck; z. B. Belmonte hat folgenden Satz zu singen:



welchen Schmerz die Trennung macht

Hier würde es — die jedesmaligen Zweyvierteltöne stärker, oder auch nur mit folgendem Zeichen > angeschlagen — lauten, als ob gesungen würde: „welchen Schmerz die Trennung macht"; dahingegen, nach beystehender Unterbezeichnung, die Worte nur wie Spondäen behandelt werden, und dadurch gerade dem auszudrückenden Gefühle entsprechen.

Oft hört man diese Art Sätze im dreyachtul Takte, selbst von gewandten Künstlern falsch behandeln, z. B. so:



Lasst uns ju-beln, lasst uns springen,

hört man singen, spielen und blasen, als hiesse es:

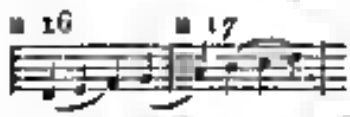
Lasst uns ju-beln, lasst uns, spring-en,

da doch nach vorstehender Bezeichnung in n 15 die Worte richtig, ja man kann sagen, durch die Anwendung von lauter Spondäen, mit hocharistischem Nachdrucke behandelt sind, denn:

Lasst uns ju-beln

würde gegen obige an sanft, und daher matt klingen.

Zur freien Anwendung der Schwergrade gehört auch noch, dass die Takttheile, obgleich ursprünglich als von einander getrennt gedacht, dennoch wieder an einander gebunden werden können, wodurch der erste derselben an Schwere gewinnt, der nachfolgende, oder die nachfolgenden aber eben so viel verlieren; und zwar, fängt die Bindung mit einem schweren Takttheile an, so sind die nachfolgenden als vollkommen leichte, und nur als nachklingende, ohne neuen Anschlag, und ohne irgend einen neuen Ausdruck zu behandeln. Hebt aber diese Bindung bey einem leichteren Takttheile an, so erhält dieser den grösseren Ausdruck, der nachfolgende schwerere aber wird mit einem geringeren sf, jedoch schwächer als der vorige, an- und gelinde angestossen. Dieses wie n 17; jenes wie n 16.



Nach Forderung b, *die Schwerglieder* (*Taktglieder*) *betreffend*

a, Von den Tonwörtern (Figuren), und von der Einung der einzelnen Töne zu einem solchen.

Die Glieder eines Schwertheiles (Takttheiles) verhalten sich zu diesem, wie die Buchstaben eines Wortes zum Worte: sie haben nur einen übergeordneten Schwergrad, und wie in einem Worte ein Buchstabe den grössern Ausdruck hat, dem sich die übrigen engverbunden anschliessen; so hat unter den Takttheilgliedern eines den schwereren Ausdruck, dem sich die übrigen nur vor- und nachklingend anzuschliessen haben.

Man nennt solche an einem Ein verbundenen Töne nun Figur; man kann sie aber recht füglich ein Tonwort nennen.

Es kann ein solches Tonwort aus einem oder mehren Tönen bestehen (wie ein Laut-Wort aus einem und mehren Buchstaben), in welchem Falle es ein ein- zwey- oder mehrtoniges Tonwort ist.

Haben nun gleich in einem solchen Tonworte an einem Tone sämmtliche übrige eine untergeordnete Schwere, und nun an diese sich anschliessende Verbindlichkeit; so können dennoch wieder einige zu einander eine eigne Verkettung dulden, in welchem Falle ein mehrsylbiges Tonwort entsteht.

(einsylbig):

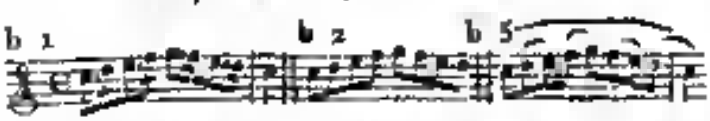
(mehrsylbig):

(Es zeigt sich auch an diesem Beyspiele, dass gleiche Töne unter gleicher Harmonie dadurch

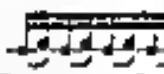
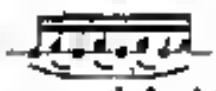
auch nicht gleiche Bedeutung haben; dass mithin nicht Harmonie den Tönen die ursprünglichste Bedeutung mittheilt; sondern dass stets der nothwendige und freie Gebrauch der Schwere es ist, was der Harmonie und der Melodie eine bestimmt ausgebildete Form überliefert, in welche diese (die Harmonie mit ihrer Seele; die Melodie mit ihrem Geiste) sich ergiessen, um in Begränzung dieser Form ein Kunstgebilde hervorgehen zu lassen.)

2, Die leichteren Taktglieder müssen den folgenden schwereren sich anschliessen; und zwar aus demselben Grunde, weshalb sie leicht sind, weil sie, um leicht zu seyn, kürzer oder schwächer, oder beydes zugleich, genommen werden müssen. Sie werden kürzer gehalten, dadurch dass sie sich nahe dem folgenden andrängen. — Auch wird zum Niederschwung ein Aufschwung vorausgesetzt, zum Niedertakte ein Auftakt u. s. w.

Es ist demnach das ursprüngliche Verhältniss der leichten und schweren Taktglieder zu einander ein jambisches, und so



Wie in b 1 der leichtere kürzere Ton als zum folgenden gehörend gedacht und vorgetragen wird, muss es auch in b 2 geschehen, und so wie in b 3 angezeigt ist, vorgetragen werden. Durch diesen jambischen Ausdruck erhalten die Läufe Leben, Leichtigkeit und Kraft, und zugleich Bindung und Haltung.

(Die Leichtigkeit und Annehmlichkeit des Trillers, Doppelschlages u. s. w. beruhet auf demselben Gesetze. Wer den Triller trochäisch [schwer leicht] nimmt, entweder:  oder: wird, z. B. zugend, im ersten Falle erlahmen und matt beben; im zweyten meckern oder bellen, und die Töne gewaltsam erschüttern; wer jedoch ihn jambisch (leicht-schwer) verlegt: , oder so bezeichnet  , und, ohne zwischen dem schwereren und leichteren Tone abzusetzen, den leichteren als zum folgenden schwereren gehörend, nimmt, bey dem werden die Töne das hörbar ähnliche und deutliche Verhältniss sammt Bindung erhalten, welches den Triller so reizend macht.)

Werden bey Läufen oder einzelnen Tonweisen die Töne schwer-leicht genommen, so ähnelt dies mehr einem Hinfallen als Hinschreiten. Wo ein solches Hinstürzen angedeutet werden soll, sind sie auch so zu gebrauchen, z B bey folgenden Violin-Sätzen:

u. s. w.

Sogar auf dem Klaviere ist dieser jambische Vortrag vorzugend. Er macht alle einzelne Töne deutlich, ähnlich dem staccato, ohne dessen Härte zu bekommen; und wird nicht so matt als der trochäische, wobey man die Finger fast nur hinfallen lässt. Man achte nur auf Spielart b 4 und b 5:

Wo jedoch ein Verfasser gerade einen schwerfälligen, nicht fasch dahingleitenden Zustand zeichnen will, wird er auch den Gegentheiles zu bedienen Ursache haben; in diesem Falle aber seine Absicht anmerken, als

Diese freye Veränderung des Ursprünglichen ist es, weshalb das trochäische Maass in seinem Ausdrucke leidend wird.

Unter das Gesetz 2 gehört auch, dass sowohl alle Auftaktnoten, als überhaupt sämmtliche leichte Taktglieder, wenn ein Satz mit ihnen begann, bestimmt, deutlich, und mit etwas Anschwellung eingesetzt, und dem Folgenden angebunden werden müssen.

Ferner müssen nach diesem Gesetze eben

3, diejenigen Tonsylben und Tonwörter, welche in ihren Gliedern mehr Geschwindigkeit haben, als die nachfolgenden, an diese geknüpft werden, als

Die Weilung ruht jedesmal auf dem längern Tone (in der Rede giebt der Inhalt an, welchem Worte eine Weilung gehört; in der Musik ist es der Schwersatz, der den Sinn und mithin durch das gewählte Gliedermaass auch schon die Weilung bestimmt hat); vor der Weilung darf ohne besondere Absicht des Verfassers kein Einschnitt und keine andere Weilung statt finden. Desshalb muss b 4 so wie b 5 gestellt vorgetragen werden.

(Für denjenigen, der diese aufgestellten Gesetze nicht bloss nach dem Begriffe unterschieden, sondern den lebendig machenden Sinn derselben erkannt hat, liegt in diesen wenigen Gesetzen unter a und b mehr, als sich bey erster Uebersicht vermuthen lässt. Gute Tonkünstler beobachten zwar dieselben, aber es scheint diess bey den mehresten mehr ein durch lange Erfahrung und durch geläutertes Gefühl Bestimmtes, als ein durch deutliches Bewusstseyn Erkanntes zu seyn; wesshalb es zu keiner allgemeinen Erkenntniss übergehen konnte, sondern immer noch ein Geheimniss der Virtuosen blieb.)

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Biographische Notiz über Herrn Franz Basilj, Kapellmeister an der Santa Casa zu Loreto.

Dem musikalischen und forschenden Reisenden kann es nicht entgehen, in welchem verwahrlosten Zustande sich gegenwärtig die Kirchenmusik in Italien befindet. Und wenn er auch hie und da in den herrlichen Tempeln dieser schönen Halbinsel des Vaterland eines Palestrina, Caldara, Leo, Marcello und Scarlatti gewahr wird, so besorgt er doch mit Recht, dass auch diese wenigen heiligen Funken durch die überhand nehmende höchst sinnliche Musik in den Kirchen einst zu verlöschen drohen. Diese Gefahr vor Augen schand, hat erst unlängst der würdige Patriarch von Venedig mittelst eines bekannt gemachten Edicts alle Balletmusik in den Kirchen streng verboten. Zu weit wurde es aber führen, die Ursachen über den dermaligen fast gänzlichen Verfall der Kirchenmusik in Italien hier aus einander setzen zu wollen. Eine, und zwar die Haupt-Ursache, ist gewiss diese, dass man von dem ehemaligen heilsamen Gebrauche abging, keinen Kapellmeister in eine Kirche aufzunehmen, der nicht vorher schon durch seine gründlichen Kenntnisse im einfachen und doppelten Contrapunkte bekannt war, oder dieselben in Gegenwart mehrerer grossen Meister in einem ihm aufgegebenen aus dem Stegreife zu verfertigenden Kirchenstücke an Tag legen konnte. Bedenkt man nun den jetzigen Mangel an Conservatorien in Italien; dass von den beyden noch vorhandenen, jenes von Neapel fast gar keinen Nutzen bringt, und jenes von Mailand erst im Beginnen ist; dass im Durchschnitte nur sehr wenige ein ordentliches Studium in der Musik machen, die meisten aber jenen anhaltenden Fleiss, der eine Zeitlang zur gründlichen Erlernung der Tonkunst unumgänglich nothwendig ist, wie die Pest fliehen, oder als überflüssige Ketten betrachten, dass die gegenwärtige nervöse und weichliche Generation, die es mithin in diesem südlichen Lande in einem weit höhern Grade als im übrigen Europa ist, in der Musik bloss sinnlich und weichlich gereizt seyn will, und durch die, alles wahre und charakteristische zermalmende Arroganz einiger neuern Theatercompositeurs an zu sagen tag-täglich mehr das Gehörorgan an der lasterhaften Musik verstimmen, so muss auch zuletzt der Sinn für das Edlere und Würdigere in der Kunst, die Liebe für das Feyerliche, Grosse, Würdevolle und Andächtige, mit einem Worte für kirchenmässigen Charakter erkalten und verloren gehen. In dieser traurigen Lage müssen uns Männer, wie Franz Basilj, Simon Mayr und einige andere achtungswerthe Componisten zu Rom und Bologna, welche noch dem wahren Charakter der Kirchenmusik treu bleiben, desto mehr interessiren, weil sie dem allgewaltigen und gefährlichen Strome, der ihre Mitteilegen hinrafft, mächtig entgegen streben. Ueber die grossen Verdienste, welche sich S. Mayr in den neuern Zeiten um die Musik in Italien erwarb, ist schon einiges in diesen Blättern gesprochen worden. Der Mann, von dem jetzt die Rede ist, wird zwar in seinem Vaterlande als ein vortrefflicher Kirchencomponist anerkannt, aber eben darum auch von diesem seinem eigenen Vaterlande verfolgt. Doch weiter hierüber zu reden, ist hier der Ort nicht, und wir schreiten daher zur Sache.

Franz Basilj wurde im Februar 1766 zu Loreto im Kirchenstaate geboren. Sein Vater,

Google

Andere Basilj, welcher Kapellmeister der St. Casa und ein sehr gründlicher Compositeur war, ertheilte ihm die ersten Anfangsgründe in der Musik. Als Knabe von neun Jahren verlor er denselben durch den Tod, und reiste hierauf als einziger Sohn mit der Wittwe, seiner Mutter, nach Rom, wo er beym Abbate Tannacconi, einem berühmten Contrapunktisten, seine musikalischen Studien fortsetzte, und in einigen Jahren nachher in Gegenwart der maestri Carpani, Casali, Lorenzini und Santipesci öffentliche Proben seiner Kenntnisse im Kirchenstyle ablegte, worauf ihm von dem istituto filharmonico di St. Cecilia das Kapellmeisterpatent ertheilt, und er als solcher zu Foligno angestellt wurde. Während er dieses Amt bekleidete, componirte er zu Rom die Cantate *Arianna e Teseo* und die Farse *la Locandiera*; zu Florenz die beyden Opern *Achille* und *il ritorno d'Ulisse* (in welcher letzteren Oper der bekannte englische Tenorist Braham sang); sodann zu Venedig die Oper *Antigona*, in welcher die berühmte Dolliani, die damals von Leipzig kam, sich rühmlichst auszeichnete. Basilj wurde nachher Kapellmeister zu Macerata. Während dieser Zeit componirte er zu Venedig die Farse *Convien adattarsi*, die sehr vielen Beyfall hatte; eine andere Farse *l'unione mal pensata*, die nicht denselben Erfolg hatte; ferner eine opera buffa, *lo stravagante* betitelt. Seine Kunstepoche schien hierauf ein gänzliches Ende zu nehmen, denn er vermählte sich mit einer reichen Dame in Macerata; allein häusliche Angelegenheiten versetzten ihn nach und nach wieder auf seine vorige Bahn zurück, und er musste sich abermals mit seiner Kunst beschäftigen. Getrennt von seiner Gattin und Vater von sechs noch lebenden Kindern, von denen die fünf Töchter in einem Kloster erzogen worden, ist er nun seit mehreren Jahren Kapellmeister in der Santa casa zu Loreto, und hält seinen Sohn Basilio ebenfalls zur Musik an. Zeither componirte er in Venedig die beyden Opern *l'ira d'Achille* und *l'orfano egiziano*, und verwichenen Karneval mit vielem Beyfalle zu Mailand die Oper *Gl' Illinesi*.

Basilj hat in allem noch 14 Messen, worunter zwey Stimmige, sodann eine grosse Menge anderer Kirchenmusik und Motetten (die gegenwärtig in Florenz im Druck erscheinen), überdies auch mehre Sonaten für's Pianoforte, drey noch ungedruckte Quartetten im Haydnischen Style und andere profane Musik componirt.

Als Mensch ist dieser Künstler nicht minder achtbar, und er, der vom Schicksale hart gebeugt, seine Talente gerne im Auslande benutzen möchte, ist doch immer der muntere Gesellschafter, und zeichnet sich unter seinen Collegen durch jenen redlichen Charakter aus, der bey diesen nicht immer zu treffen ist.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Den 12ten gab Hr. Anton Dall' Oca, erster Contrabassist der kaiserlich russischen Hofkapelle, unter der Direction des Hrn. Concertmeister Möser Concert. Er spielte mit Hrn. Möser ein Concertante für Violine und Contrabass von Mess, und Variationen auf ein russisches Lied. Da schon im vorigen Bericht von der grossen Kunstfertigkeit des Concertgebers die Rede war, so bemerke ich nur, dass er auch diessmal sich lauten Beyfall erwarb. Den 20sten führte der Organist Hansmann das Oratorium, das Weltgericht von Apel und Hrn. Musikdirector Schneider in Leipzig, in der Garnisonkirche zum Besten des Burgerrettungsinstituts und des Wittwen- und Waisenfonds der königlichen Kapelle auf. Dem. Eunike, Mad. S., und die Herren Stumer und Blume sangen die Solopartieen, so wie die Mitglieder des unter Hrn. Hansmanns Leitung blühenden Singinstituts die Chöre; die Instrumentalpartie ward von der königlichen Kapelle unter Leitung des Hrn. Kammermusikus Hennig senior vortrefflich ausgeführt, das Ganze von ungefähr 300 Personen meisterhaft dargestellt. Sowol des trefflichen Componisten, als der herrlichen Ausführung in dem schönen, zu solchen Darstellungen vorzüglich geeigneten Local, dachte das überaus zahlreiche Auditorium dankbar; mehrere Gedichte in den öffentlichen Blättern feierten den wackern Componisten und den uneigennützigen Veranstalter dieses hohen Genusses, viele Stimmen baten um Wiederholung des trefflichen Kunstwerkes, die uns nächstens zu Theil werden soll.

Weimar. Am 19ten September gab Hr. Organist Schneider aus Görlitz, in Gegenwart der höchsten Herrschaften, in hiesiger Stadtkirche ein Orgelconcert zu allgemeiner Freude seiner Zuhörer. Leider wurde uns der vollkommene Genuss der freien Fantasie und Fuge durch das Stocken eines Ventils zum Theil entzogen, indem Hr. Schneider dadurch gezwungen wurde, mitten in derselben abzubrechen. Als das Uebel beseitigt war, ergriff dieser Meister sein Thema von neuem, und führte es kräftig zum Schluss. Das hierauf folgende Quartett mit eingewebtem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden," nebst Veränderungen darauf, war bis auf eine derselben, wo die Melodie in der Oberstimme lag, und die untern Stimmen nachschlugen, schon erfunden und ausgeführt; für den Nichtkenner aber wohl etwas zu lang. Den Schluss des ersten Theils machten zwey Fugen von Sebastian Bach, worunter die in Cis moll, $\frac{12}{16}$ Takt, war, in welchem Hr Schneider seine grosse Fertigkeit in der Behandlung des Pedals beurkundete. Den zweyten Theil bildeten Variationen auf das Thema „Den König segne Gott," und das grosse Hallelujah aus dem Messias, von Handel, auch hierin bestätigte der ausgezeichnete Künstler den ihm vorausgegangenen ehrenvollen Ruf, und die volle Anerkennung seines Talents wurde ihm hier dafür zu Theil.

Amsterdam. Hr. Moscheles, der rühmlich bekannte Klavierspieler und Tonsetzer aus Wien, erfreute uns am 4ten May durch ein Concert im hiesigen deutschen Theater, worin wir folgende schöne Compositionen hörten, im ersten Theile eine Ouverture, und ein brillantes Klavier-Concert; im zweyten noch eine Ouverture, die bekannten Variationen über den Alexandermarsch und zum Schluss eine freie Fantasie fürs Pianoforte. Hr. Moscheles erwarb sich durch seinen vortrefflichen Vortrag lauten Beyfall und wurde was hier sonst nicht üblich ist, am Schlusse des Concertes, von dem sehr zahlreich versammelten Publikum hervorgerufen. Hr. Moscheles verdiente diese Auszeichnung in jeder Hinsicht; denn was er uns zu hören gab und wie er es ausführte, erhebt ihn über alles Achtung. Mad. Schirmer sang im ersten Theile eine Arie von Paer sehr brav, im zweyten ein Duett mit Hrn. Haberkorn. Am 18ten May gab Hr. M. ein zweytes Concert, dem später noch ein drittes und viertes folgte. Im zweyten hörten wir den ersten Satz einer Sinfonie von Feder aus C ^{b}, ein Concertino für's Pianoforte, vom Concertgeber, das Andante gedachter Sinfonie und auf Verlangen nochmals die brillanten Variationen über den Alexandermarsch, die, so vortrefflich ausgeführt, überall gefallen müssen; im zweyten Theile eine neuere Ouverturen für's Orchester und Variationen für's Pianoforte über ein beliebtes österreichisches Liedchen, ein Allegro einer dreystimmigen Harmonie von Wilms und am Schluss abermals eine freie Fantasie. Hr. Moscheles erwarb sich auch diesmal den rauschendsten Beyfall, und wurde am Schlusse hervorgerufen, welche Auszeichnung ihm auch in den folgenden Concerten zu Theil wurde. Sein drittes Concert (am 5 Juny) bestand aus dem 1sten Satz der C^{b} Sinfonie von Wilms, die hier immer gern gehört wird, einer Cavatine, gesungen von Hrn Julius Miller, Beethovens herrlichem Klavierconcert aus C^{b}, einer Ouverture für's Orchester von Wilms, einem Concertino für's Pianoforte und Violin vom Concertgeber, worin unser Hr. Kleine die schwierige Violinpartie ganz vortrefflich ausführte; einer Scene von Beethoven, welche Hr. Jul. Miller sehr gelungen vortrug, wiewohl die Scene an sich etwas zu gedehnt gefunden wurde, und endlich wieder einer freyen Fantasie, die das zahlreich versammelte Publikum abermals ungemein erfreute. Da hier, so wie anderwärts, die heissen Sommerabende dem reisenden Künstler zum Concertgeben eben nicht günstig sind, so benutzte Hr Moscheles diese Zeit zur Composition eines neuen Concerts für's Pianoforte in G moll, welches er uns in seinem vierten Concerte (am 22sten August) hören liess. Es ist in jeder Hinsicht ein sehr gelungenes Werk, voll Wirkung, und wurde vom Componisten ungemein schön vorgetragen. Das vierte Concert bestand aus einer brillanten Ouverture von Julius Miller, einer Arie von Himmel, gut gesungen von Mad. Kittler, worin Herr Tburner das Oboe-Solo vortrefflich ausführte, einer Ouverture von Freudel (sehr beifallt), der Fantasie von Beethoven für's Pianoforte mit Gesang und Orchesterbegleitung, einer neuen Arie, componirt und mit Beyfall gesungen von Hrn Jul. Millee und am Schluss

eine freie Fantasie der Hrn. Concertgebers. Die Mitglieder der Gesellschaft Erudito-Musico waren so gefällig, Hrn. M. zu unterstützen, und wir fanden das Orchester jedesmal recht gut zusammengesetzt.

Lange noch wird sich Hr. Moscheles, welcher mit seinem grossen Künstler-Talent eine ungemeine Bescheidenheit verbindet, in unserm Andenken erhalten, und wir wünschen ihm von Herzen, er möge überall die verdiente Aufnahme und Theilnahme finden, wie er sie hier gefunden. Das hiesige musikliebende Publikum hat einmal wieder gezeigt, dass es wackere Künstler zu schätzen weiss. Hr. Moscheler ist von hier nach Brüssel gereist, um dort Concert zu geben, wird dann wieder nach Frankfurt am Mayn und von da weiter nach Paris und London gehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Les Messieurs de Londres, Air anglais, pour le Pianoforte, par J. B. Cramer à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Pr. 8 Gr.)

Ref. kennt die Messieurs de Londres nicht; wie sie hier auftreten, sind sie ziemlich englisch-volksmässig; nicht eben fein, aber nachdrücklich, gerade aus, etwas bequem und nicht im Geringsten empfindsam. Hr. Cr. schickt ihnen — wir mögen dem Liedchen, das diesen Namen führt — eine kurze Einleitung voraus, die mehr dem Ausdruck, als den Gedanken nach vorbereitet; dann folgt das Thema, und nun wird dieses, nicht eigentlich variirt, sondern zu einem fortlaufenden muntern Satze, nach Art eines Rondo, benutzt. Das Ganze macht keine Ansprüche, hört sich aber gut und spielt sich leicht. Es ist mit Anleitung zur Applicatur versehen, welche manche Besonderer, wenigstens von der, des C. Ph. Em. Bach abweichende enthält, und den Ungeübten weniger genieren wird, als den Geübten: dieser achtet aber auch nicht darauf, ausser etwa, wie Schreiber dieser, ex officio.

Zwölf leichte Orgelpraludien mit und ohne Pedal zu spielen von C. H. Rink. Op. 58. (20 Werk der Orgelstücke) Mainz bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

Dieses Werk verfertigt aufs neue den wohlverdienten Ruf des Verfassers. Sämmtliche Präludien sind zwar leicht auszuführen, allein, was ihren Werth betrifft, mannichfaltige Phantasie, mitunter nicht gewöhnliche Melodieen, eine correcte, gediegene Schreibart und durchgehends eine ernste, würdige Haltung, wie sie der Gattung angemessen ist, zeichnen sie gleich vortheilhaft aus. Dabey ist alles so praktisch eingerichtet, dass das Werk gewiss auch allen angehenden Klavierspielern als gute Uebungsstücke zu empfehlen seyn dürfte.

Der Gebrauch der verschiedenen Klaviaturen ist hier, wie in den frühern Werken des Hrn. Rink, ebenfalls zweckmässig angezeigt.

Variationen über ein Air Ecossais pour le Pianoforte, comp. — — par A. A. Klengel. Oeuvr. 24. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Eine kurze, ernste Einleitung, die auf das Thema anspielt. Dies Thema selbst ernst, aber nicht klagend, sondern angenehm, und nicht ohne Originalität. Die Variationen, zwölf an der Zahl, (die letzte mit kurzer Coda,) keineswegs in gewöhnlichen Figuren oder virtuosenmässig, sondern mehr in ältern, strengern Formen, (einige wol gar zu sehr an die Orgel erinnernd) mit löblicher Kunst, solidem Geschmack und anverkennbarem Fleiss ausgearbeitet. Für den Spieler halten sie das Mittel zwischen leicht und schwer: einige sich aber mehr zum ersten. No. 3, 4, 5 und 8 gefallen dem Ref. am vorzüglichsten. No. 9 zwar gut erfunden und ausgeführt, heisst sie doch, als zum Schluss, mehr erwarten, als gegeben worden ist. Den ausgezeichneten Lehrer des Pianoforte erkennt man überall, und so ist dieser seiner Arbeiten, wie schon manche frühere, auch als methodischen Uebungsstück für Schulen, bestens zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten October. **No. 43.** 1820.

Von der sinngemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrages.

Auszug aus einem Entwurfe über Vortrag.

(Beschluss.)

β, Von der Verschiedenheit der Tonausdrucke nach Harmonie.

Jede Veränderung der Harmonie ist eine Verstärkung des Aus- und Nachdruckes. Wo demnach die ungeprungbenen Schwergrade zum Ausdrucke nicht ausreichen wurden, tritt die Harmonie mit ihrem lebendigen Ausdrucke hinzu (Desshalb dürfen eigentlich Harmonieveränderungen nur auf schweren Taktheilen statt finden).

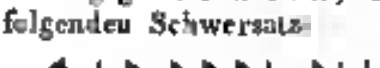
Hieraus ergiebt sich für Vortrag, umgekehrt, die Forderung: dass, wenn neue Harmonie einen gesteigerten Ausdruck beabsichtigt, durch Vortrag auch eine Steigerung des Ausdruckes bemerkt werden muss (sey es Auf- oder Absteigerung)

Ohne hier ins Einzelne (in die Bedeutungen der einzelnen Harmonieen, und deren daraus zu hervorgehenden Ausdrucke) einzugehen, kann man im Allgemeinen das Gesetz aufstellen: dass der Vortragende (Sänger wie Instrumentalist) die Veränderungen der Harmonieen (solche genau beobachtend) ins gehörige Licht muss zu setzen wissen, und dass er sowohl diejenigen einzelnen Töne, welche Ausweichungen bemerkbar machen sollen (alle mit, ausser der allgemeinen Vorzeichnung vorkommenden, einzelnen Vorzeichnungen durch ♯, ♭, und ♮), als auch von allen die dissonirenden Töne nicht unbemerkbar vorübergehen lassen müssen; sondern letztern noch ein etwas vorragendes Gewicht beyzulegen habe, damit sie nicht unsicher und unangenehm klingen.

γ, Von der Verschiedenheit der Tonausdrucke nach Melodie.

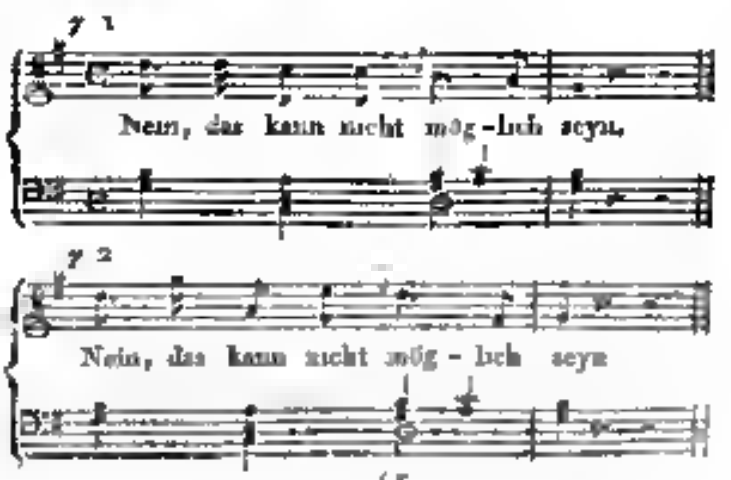
Nimmt man einer Melodie ihren Schwerpunkt und ihre Harmonie-Folge, so bleibt ihr nichts übrig, als die Aufeinanderfolge ihrer Töne nach Höhe und Tiefe.

Da nun ein Hinaufsteigern der Töne auch eine Steigerung des Ausdruckes oder Nachdruckes ist; so ergiebt sich auch hier, dass jede melodische Steigerung auch eine Ausdrucks-Steigerung ist, mithin solche für den Vortrag auch als eine gesteigerte genommen, und so herausgehoben werden muss (das heisst, jeder Ton im Verhältnisse zu sich selbst, nicht aber zu dem vorhergehenden oder nachfolgenden); z. B. es sollten die Worte „Nein, das kann nicht möglich seyn," in Gesang gesetzt werden; der Verfasser hätte nun folgenden Schwersatz

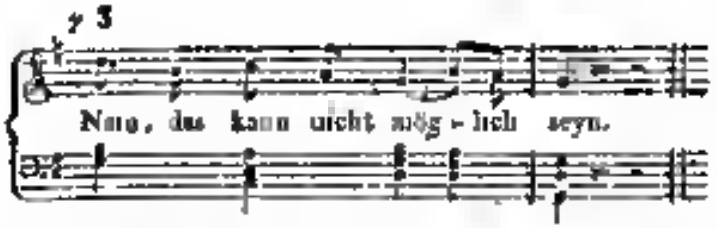


und nachstehende Harmoniefolge erwählt

so würde



gitzed by Google



Satz γ 1 keine besondere melodische Steigerung haben; in γ 2 hingegen der zweyte und vierte Ton, im Verhältnisse zum zweyten und vierten in γ 1, eine melodische Steigerung erhalten, welche auch durch etwas stärkeren und gedehnteren Ausdruck herauszuheben ist (welches jedoch nicht so viel heissen als müssten sie stärker als der erste, dritte und fünfte desselben Satzes genommen werden).

Auf ähnliche Weise sind dieselben in γ 3 abgesteigert; müssen daher auch leichter als die auf gleichen Plätzen in γ 1 vorgetragen werden.

So werden auch diejenigen Töne nach solcher melodischen Steigerung leichter, als sie ohne solche es wären (abermals zu sich selbst gerechnet); nicht aber gerade leichter, als das melodisch gesteigerte Ton (wenn sie nämlich schwere) waren). — So ist in γ 2 das dritte Ton leichter geworden, als das dritte in γ 1 es ist, nicht aber leichter als der zweyte in γ 2. Und diejenigen Töne nach einer melodischen Absteigerung, wie der dritte und fünfte in γ 3, werden an Ausdruck gewinnen, weil die vorausgehende Absteigerung ihnen eine Aufsteigerung gereicht.

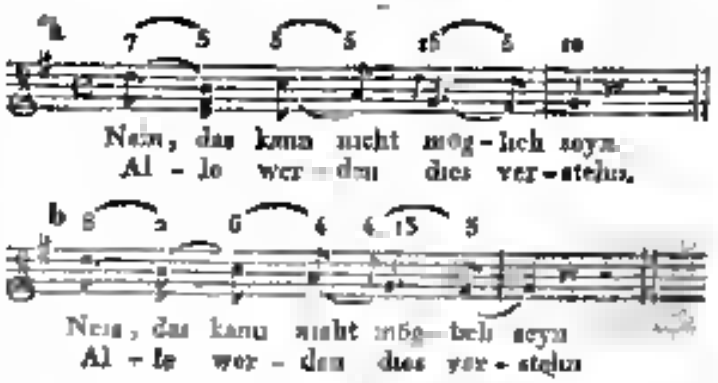
(Durch Festsetzung dieser erklärt sich das in mehreren Tonlehren aufgestellte Gesetz, dass bey steigenden Noten auch der Ton zunehmen, bey absteigenden abnehmen müsse, und die Gegenbehauptung des Hrn. Nägeli, welcher dieses Gesetz als ungültig verwirft).

Vom Wortausdrucke in Verbindung mit dem Tonausdrucke.

Der Sänger hat mit dem Wortausdrucke eben so wie mit dem des Tones zu verfahren, und zuerst die Worte nach ihrer verschiedenen Schwere angemessen zu zerlegen.

Hiebey können folgende Fälle eintreten: entweder der Wortausdruck stimmt mit dem Tonausdrucke überein, in welchem Falle die angemessene Deutlichkeit des Vortrages leichter ist; oder es findet keine völlige Uebereinstimmung statt, jedoch noch in einem Masse, dass der Sänger durch Vortrag diese Mängel decken kann, — dann ist solches dessen Nachdenken anzuempfehlen; — oder endlich, es lässt sich der Wortausdruck mit dem Tonausdrucke nicht angemessen vereinen: in diesem Falle muss der Sänger zu beurtheilen wissen, wo etwas aufgeopfert werden muss, ob an den Worten oder an den Tönen.

Im allgemeinen ist folgendes zu beobachten: sowohl die leichten Sylben wie die leichten Worte müssen — wenn nicht eine Wendung oder ein Ausdruck es wehrt — an die folgenden schweren eng angeschlossen werden. (Ausser der Lebendigkeit des Nachdruckes geht auch noch das richtige Verhältniss daraus hervor, dass die leichten Endsylben nicht zu leicht und zu unbetont [ein Missverhältniss das Schwere und Leichte in der deutschen Aussprache] vorüberschlupfen). Z. B.



wer vorstehendes Beyspiel trochäisch vorträge, wie auch Bezeichnung u, würde einen Zustand der Lähmung, oder der Hinfälligkeit dadurch ausdrücken, dahingegen auch es lebendig und wortgemäss richtig klingt. (Es ist das Zeitmaass angenommen zu zehn Zeitschlägen auf ein Takttheil, und die darüber stehenden Zahlen zeigen die Anzahl derselben an; sind jedoch nicht streng gemessen, sondern mehr willkührlich darnach zu nehmen).

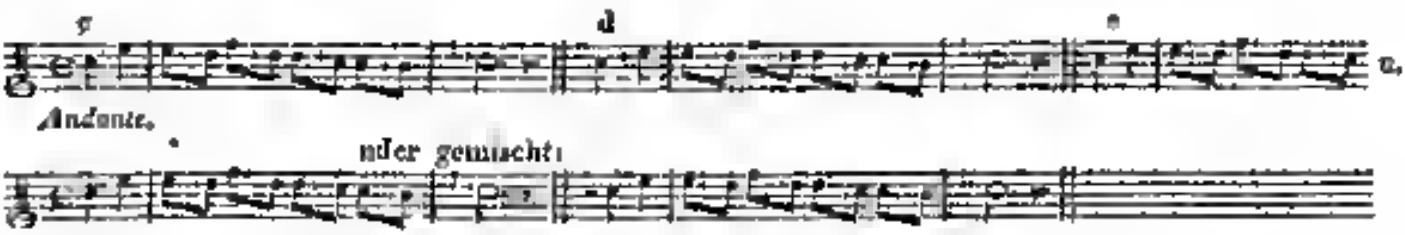
Auch nicht allein, weil benannte Worte schon mehr jambische Trochäen sind, sondern überhaupt, wenn der Vortrag lebendige Frische haben soll, müssen selbst vollkommene Trochäen, wie

Digitized by Google

die der zweyten Zeile „alle werden diess verstehn" nach h behandelt werden.

Die Geschwindigkeit der Taktglieder ist demnach völlig frey, und darf hinsichtlich des Zeitmasses nur nach dem Inhalte, nicht nach dem Taktstocke, gemessen werden.

Wie wichtig daher jene erste Entdeckung auch ist, welche das Zeitmass nach gleichtheiligen Schnelligkeit durch den Werth der Taktheile (der gleichtheiligen Noten) bestimmte;



(man denke sich die leere Raumlänge zwischen c und zwey Noten als eine Zeitlänge derselben. Soll nun die Dauer beyder Noten auch gleich seyn, so theile man diese Raumlänge durch einen senkrechten Strich in gleiche Theile, soll die Dauer der ersten Note länger seyn, lasse man auch die Raumlänge grösser; und umgekehrt, wie in c, d und e).

Dass jedes dieser Beyspiele durch angemerkten Ausdruck eine andere Bedeutung erhalten habe; und die angebrachten willkurlichen Dehnungen nicht durch Punkte angedeutet seyn konnen, ist zu bemerken. (Es braucht jedoch ein Verfasser diese Bezeichnung nie dann zu setzen, wenn ihm gerade ein solch bestimmter Ausdruck unentbehrlich scheint).

Zu dieser Freyheit in der Anwendung der Taktglieder gehort auch, *dass man den* Ausdruck einer Sylbe besonders dadurch erhöhe, wenn man sie um wenige Zeitschläge später eintreten lasse, als die Schnelligkeit des Taktheiles es foedert, indem man eine leere (todtne) Weilung ihr vorausetzt. Z. B man wollte den Ausdruck des Wortes „kann" übermässig steigern, so lasse man es um ein Sechszehntel später eintreten, etwa so

nicht minder wichtig darf diese Gegenentdeckung t erscheinen, welche die Eintheilung der Taktglieder von jener Gleichtheiligkeit losreisst; und für Achtel und Sechszehntel u. s. w. jede denkbar mögliche Zerttheilfähigkeit aufpflanzt (Für Rede-Vortrag gilt dasselbe).

Wollte ein Verfasser diese freye Verlängerung und Verkurzung der Taktglieder andeuten, so konnte es leicht an geschehen.

es darf aber bey dieser zu denkenden Weilung nicht Athem geschöpft werden; und der zu zurückgehaltene Ton muss dann plötzlich gleichsam losbrechen.

Auch müssen diese, wie alle sonstigen übermässigen Ausdrucke, nur selten und an rechter Zeit angewendet werden, widrigenfalls wird es zu einer Manier (Singweise), zu deutsch zu einer Wunsele.

Hiermit ist ein grosser Theil der Vortragslehre, welche bis jetzt unter dem Nahmen Methoden (Vortragarten), und Manieren (Weiseleien), ihre tausendfältigen Launen verbarg, unter wenige sichere und fassliche Grundgesetze zurückgeführt.

Markwort.

Nachrichten.

Carlsruhe, im July. Der gegenwärtige Zustand der Oper in Deutschland trägt so bedenkliche Kennzeichen des Verfalls an sich, dass er wohl die Aufmerksamkeit aller, die es mit der Kunst redlich meinen, in hohen Grade auf sich ziehen muss. Es scheint, als hätten vergebens schon vor mehr als 40 Jahren die Gluckisten für das Bedeutende in der Oper gegen die Piccinisten siegreich gekämpft, als hätte selbst vergebens Mozart von einem höhern Standpunkte aus den Streit jener Parteien, durch Vereinigung

dessen, worin sie ihre Vorzüge setzten, als wahrer Genius geschlichtet. Wir haben die Muster vor uns, die er fast in allen Gattungen aufgestellt hat, und dennoch müssen wir sehen, wie vom italischen Gewässer einer längst verfallenen, und im Dramatischen niemals zur Höhe gekommenen Kunst, unsere Bühnen wenigstens im Süden überschwemmt werden, während der Norden sich lieber an französische Verstandesmusik oder an die bekannte neuere Zwittergattung hält, deutsche Kunst aber, mitten während unserer Deutschthümeley, fast nirgends gesucht, und geschätzt wird *) Eine bedauernswürdige Folge davon ist, dass selbst talentvolle deutsche Künstler gegenwärtig die Bahn des Abgeschmackten zu betreten Gefahr laufen **)

Sind wir denn aber wirklich schon nach dem Gange der Natur in jene Epoche der Verbildung, der Ausartung übergegangen, welche bey allen menschlichen Bildungen wohl durch Umstände verzögert, aber niemals abgehalten werden kann? Sollte unsere Kunst nach einem so kurzen Anfang von Blüthe schon in Samen schiessen? oder rührt die gegenwärtige Verderbniss mehr von dem Mangel der äussern Bedingungen her, von welchen die Musik mehr als jede andere Kunst abhängig ist, so wie von dem schädlichen Einfluss äusserer Umstände? Wie glauben, das Letzte behaupten zu können, und je mehr Aussicht vorhanden ist, dass die inneren Bedingungen der Kunst bey dem deutschen Volke sich allmählig vollkommener entwickeln, desto ernstlicher muss man bedacht seyn, äussere Hindernisse zu entfernen. Wir wollen einiges bemerken, und wenn wir zum Theil Bekanntes sagen, so wird es doch zuverlässig keine überflüssige Wiederholung seyn, wie die Erfahrung täglich lehrt

In Italien ist fast jede Kehle, wie der Vögel so der Menschen, von Natur zum Gesange geschickt, seine schöne Stimmen geschmeidig und gelänfig kann man dort allerwärts in Menge hören. Sie ertönen nicht als Kunst, sie gehören in jenem Lande zu dem sanften heiteren Himmel, sie sind ein Ausdruck der üppigen Natur. Kein Wunder, dass sich aus diesen Natur-Anlagen auch der kunstgemässe Gesang am frühesten in Italien ausgebildet hatte, und die italienische Methode als Muster aufgestellt ward; auch ermangelten die Deutschen nicht, diesen Vorzug anzuerkennen; Italiener wurden unsere Lehrer, weil sie Meister waren; allein wir mussten diese Lehre theuer bezahlen; mit ihrer vortrefflichen Gesangmethode d. h. mit den Regeln die Stimme auszubilden, zu beherrschen, die Töne anzusetzen, zu tragen, zu verbinden, kam auch der verdorbene Geschmack, die Manier, die geistlose und einfärbige Opernmusik mit über die Alpen, welche besonders in der neueren Zeit an Flachheit ihres Gleichen nicht hat. — Es ist eine alte Bemerkung „die italienische Oper sey nur ein Concert, dem das Drama zum Vorwand diene", aber eine neue Sonderbarkeit scheint es, dass diejenigen ihre Sache gut zu machen glauben, welche, indem sie der italienischen Musik das Wort reden, jene Bemerkung verbergen und zugeben. Ohne hier von den Vorderungen zu reden, welche allenfalls an eine Concertmusik zu machen wären, wollen wir nur einstweilen den Schluss ziehen dass eine Oper, die keine Oper ist, sondern blos ein Concert, als solches gänzlich zu verweisen sey. Sehen wir aber auf die Art, wie der Italiener die Oper geniesst, etwa wie man an einem schönen Maytag dem Gesang der Vögel zuhört, ohne besondere Gedanken und ohne fortgesetzte Aufmerksamkeit, so erklärt sich zugleich die Einrichtung der italienischen Opern-Compositionen. Oberflächliche Reize für die sinnliche Sinnlichkeit des italienischen Ohr's müssen das gebotene Bestreben des Tonsetzers werden; denn ein einziges lieblich schmeichelndes Gesangstück entscheidet meistens den Beyfall für eine ganze Oper, und das dolce far niente des Italieners wiederholt sich hier in seinem Kunstgenuss, folg-

*) Ueber Rossini und dergleichen Componisten ist schon vor einiger Zeit viel Treffendes und Gründliches, namentlich von Mailand aus in diesen Blättern geschrieben worden, worauf wir uns mit voller Einstimmung beziehen; wir können es aber mit denjenigen keineswegs halten, welche bey Kunsturtheilen den Spruch anwenden „medium tenere beati" denn es nothwendig, sich gegen das Halbe wie gegen das Schlechte in der Kunst entschieden und ernst mit Eifer zu erklären.

**) Wir dürfen hier nur auf die aufmerksam machen, was wir in der neuesten Zeit von Meyer-Beer's Bestrebe in Italien erfahren haben wir gestehen dass wir auf sein ausgezeichnetes Talent keine geringe Hoffnungen für die deutsche Oper gegründet hatten und es schien uns nicht bestimmt, ein Nachahmer oder auch nur ein Rival Rossinis zu werden.

Digitized by Google

lich auch in seinen Kunstwerken. Noch ein anderer Umstand, welcher nachtheilig auf die Ausbildung der italienischen Oper wirken muss, besteht darin, dass, eben weil das Höhere nicht in Betracht kommt, die Virtuosität des Sängers, deren Grade leicht von jedem beurtheilt werden können, bey den Italienern die grösste fast einzige Aufmerksamkeit erregt. Darum wird die Bühne so oft nur das Prachtgerüste für den Sieger im Gesange und die Ergiessungen einer schönen vollen Stimme gelten für eine Oper. So wird zum Zweck erhoben, was nur Mittel seyn kann, und die eigentliche Kunst muss der Geschicklichkeit dienen. — Nicht dass wir den Reiz verkleinern, der Wohlgefallen längnen wollten, welches eine schöne wohlausgebildete Stimme empfinden lässt! Jeder schöne Klang, vollends aus einer Menschenbrust, spricht unwiderstehlich an das Herz, und die Seltenheit vorzüglicher Stimmen kann für die Kunst nicht genug bedauert werden; aber um in der Kunst zu gefallen, müssen sie der Kunst dienen.

Könnten wir nicht mit Lessing fragen: „wozu die ganze Arbeit der dramatischen Form, wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert?", Tausende für Decorationen und Kleidung ausgegeben — wenn man nichts weiter will, als den Reiz einer schönen Stimme empfinden, die Fertigkeit einer Kehle bewundern? Jeder Saal, jedes Zimmer erfüllt zu diesem Zweck ohne weitere Vorbereitung ihn. Und doch, wer müsste nicht eingestehen, dass es bey allen italienischen Opern immer darauf hinaus kommt, einen Sänger, eine Sängerin mit all ihren bald bekannten Künstlichkeiten zu hören, ohne irgend etwas zu erfahren oder zu empfinden, wenn man das Haus verlässt, als dass dieser Sänger, jene Sängerin eine schöne Stimme haben, mit der sie viel machen können. Was bleibt auch dem abhängigen Componisten übrig, als auf dramatische Wahrheit, auf strenge Behandlung seines Gegenstandes, auf eine wahrhaft schöpferische Darstellung in der Musik zu verzichten, und sich in einer für den Sänger bequemen Allgemeinheit gefällige Empfindungen zu halten? Dabey es denn kommt, dass die allgewaltigsten Gefühle, die grossen Stürme menschlicher Leidenschaften in leichten Cavatinen, oder in tanzartiger Musik travestirt erscheinen. In der That, in Beziehung auf die italienische Oper, aber auch nur in Beziehung auf sie, lässt sich die, von einem deutschen Kunstrichter mit sichtbarer Geringschätzung ausgesprochene Ansicht von der Oper im Allgemeinen erklären; „sie Wesen bestehe in einer gewissen Anarchie der Künste, und die Opernsänger seyen nur als eine sonderbare Art singender Geschöpfe zu betrachten, von denen weiter kein Sinn zu fordern wäre." Diejenigen, welche sich der Vorstellung einer italienischen Oper in Mailand, Paris oder andern grossen Städten, nicht ohne Vergnügen erfreuen, mögen dabey den gewaltigen Zauber wohl in Anschlag bringen, der in dem Wohlklang herrlicher Stimmen liegt, den Glanz der äussern Darstellung, der von dem wesentlichen ablenkt, indem er das Auge ergötzt, endlich das eigne Wohlgefallen, das man an dem Weltalfen vortrefflicher Sänger findet, an ihrem Siege über Schwierigkeiten, in welchen sie sich nicht bloss mit Sicherheit, sondern selbst mit Grazie bewegen, so dass sie uns mit der vollendeten Form bestechen. Auch kann natürlich nicht alles Einzelne in den Producten der italienischen Schule mit dem Tadel belegt werden, der die Gattung im allgemeinen trifft, und mancher verständige, talentvolle Sänger weiss noch dazu durch Spiel und Vortrag einen Schein der Dramatischen hervorzubringen, der in der Composition nimmer zu finden wäre. Dem unbestreitbaren Satze „dass die augenblickliche Wirkung des Gefälligen unfehlbar sey, weil es nichts voraussetzt, und auch völlig gedankenlos gemessen lässt" steht aber die Wahrheit eines andern zu Seite: „was aus dem Prunk entstanden ist, kann nicht zur Kunst zurückkehren, was sich vom Scheine hergeschreibt, kann keine höhere Forderungen befriedigen." Die Uebersättigung an solchem italienischen Ohrenschmaus kann niemals lange ausbleiben, und die Geschichte aller ähnlichen Opern lässt darüber keinen Zweifel.

Das Geistlose, das Abgeschmackte derselben zeigt sich aber erst in seiner ganzen Blösse bey der Verpflanzung auf deutsche Theater, wo in der Regel gar wenig von jenem Zauber übrig bleibt, wo, wenn auch die eine oder die andere Stimme sich vortheilhaft auszeichnet, doch im Ganzen der zusammenklingende Kehlenwohllaut fehlt, wo eine Sprache hinzukommt, in welcher man durchaus nicht Sinn zu fordern gezwungen ist, oder, wenn gar die italienische bleibt, wo

Digitized by Google

es hie und da geschieht, der sonderbare Umstand eintritt, dass das ganze Haus, Sänger und Zuhörer im grossen Durchschnitt genommen, mit wahrer Resignation sich dem vollendeten Unsinn hingeben müssen, und fast einer Fastnachtsversammlung gleich sehen, die sich selbst zum Besten hat; wo endlich die Unbehülflichkeit und Kälte mittelmässiger Subjecte, statt im äussern noch ein gewisses Leben vorzuspiegeln, jeden geringsten Grad von Täuschung völlig vernichten, wo die italienischen Verzierungen, wie in schlechten Abgüssen, in einer verkruppelten steifen Gestalt erscheinen und alles Mass überschreitend doppelt zum Ekel werden, kurz wo der sonst solide Deutsche sich in der geistlosesten ungeschicktesten Nachäffung der Lächerlichkeit Preis giebt.

Hierbey darf es uns aber zum wahren Troste gereichen, dass der Geschmack an diesem Unwesen uns mehr von aussen aufgedrungen, als von innen errungen worden, und dass er vielleicht noch keine tiefen Wurzeln geschlagen hat. Aufgedrungen ward er uns durch unsere Sänger und Sängerinnen, und wir müssen mit tiefem Bedauern die Behauptung aufstellen, dass diejenigen, welche am meisten Geschicklichkeit besitzen, der wahren Kunst zu dienen, fast immer als ihre gefährlichsten Feinde erscheinen.

Dem gebildeten Kunstliebhaber, welcher in einer Oper, wie bey jedem andern Kunstwerk, Geist und Herz angeregt und erhoben wünscht, muss jene italienische Weise durchaus unerträglich seyn; aber selbst die grosse Masse, die im ganzen mehr poetischen Sinn hat, als man ihr gewöhnlich zutraut, wird, wenn der erste Reiz des Schaugepränges und der leeren Schmeicheltöne vorüber ist, von einer unbezwinglichen Langenweile befallen, sie fordert eine ganz andre Unterhaltung, und in dieser Beziehung sind sogar die so verrufenen Zauber-Opern bey weitem vorzuziehen, welche der Einbildungskraft Nahrung geben, und, bey aller Gemeinheit im Einzelnen, immer noch Spuren ihres symbolischen Ursprungs verrathen.

Von jenen schalgebildeten glatten Seelen, die die Kunst nur sinnweise und nach der Mode geniessen, die jede Anstrengung des Geistes und des Körpers scheuen, um an dem Verständigen, Sinnvollen Wohlgefallen zu finden, werden wir nicht zu reden haben. Sie finden sich leicht in alles, und wenn das Gute einmal Mode geworden ist, haben sie sicher nichts mehr dagegen zu erinnern. Aber für die Sänger und Sängerinnen, wie sie gewöhnlich sind, kann es nichts erwünschteres geben, als eine recht italienische Musik, in der schlimmsten Bedeutung des Worts. Die Kunst nemlich setzt immer Zweyerley voraus: ein Geistiges und ein Körperliches; die seltene Vereinigung beyder in der Wirklichkeit macht das Erscheinen wahrer Kunst so selten. Da nun die Meisten, die sich dem Gesang auf dem Theater widmen, in dem blossen Besitz der körperlichen Bedingungen den Grund finden, warum sie sich zu der Kunst berufen glauben, so ist es kein Wunder, wenn sie sich so fest an eine Musik anklammern, bey der sie sich nach Herzenslust in dem Reich ihrer Virtuosität ergehen können, die ihnen alles erlässt, was sie nicht besitzen, und ihnen zu glänzen Gelegenheit giebt mit dem, was ihnen die Natur schon mehr oder weniger leicht gemacht hat. Kein Wunder, dass sie die Carte blanche lieben, die ihnen der italienische Componist zur behaglichen Ausfüllung überlässt! Nun kommt ihnen noch die gegenwärtige Seltenheit selbst solcher Individuen zu Hulfe, die mit jenen äussern Bedingungen des Gesanges ausgestattet sind, und giebt ihnen den entschiedensten, aber auch verderblichsten Einfluss auf die Bestimmungen des Opernrepertoirs, denn die Theaterdirectionen können nicht anders als sich in beständiger Verlegenheit finden, besonders seitdem sich die stehenden Theater so sehr vermehrt, die Gesang-Künstler aber eher ab- als zugenommen haben. Am Ende bleibt das deutsche Publikum geduldig, und wie es sich leicht zu das Gute gewöhnt und es schätzen lernt, wenn es ihm dargeboten wird, so lernt es auch glauben, dass das Wesen der Oper in jener Art des Gesanges bestehe, in welcher sich ihm die Künstler zeigen, deren Fertigkeit es am meisten anerkennen muss. Es lässt sich mit einem äussern Prachtaufwand, der um so höher steigen muss, je weniger innerer Grund der Unterhaltung in einer Oper zu finden ist, für eine zur Gewohnheit gewordene Langeweile entschädigen.

Die Klagen der Theater-Direction über Seltenheit guter Sänger und Sängerinnen, und über strigende Anmassung und Pretension der Brauchbaren, werden aber fortdauern, und müs-

ren noch zunehmen, wenn man nicht darauf bedacht ist, gründlich abzuhelfen, und dazu scheint uns kein anderes Mittel hinreichend, als welcher nur der Natur der Sache hergenommen ist, und das Uebel an der Wurzel angreift, nämlich Schulen, Theatergesangschulen. Jede menschliche Geschicklichkeit muss erlernt werden, auch die gemeinste Fertigkeit eines gewöhnlichen Handwerker wird nur nach einem Jahrelangen Unterricht erworben und anerkannt, nur für das Theater, für einen Inbegriff so vieler menschlichen Geschicklichkeiten, für eine Kunst, die die vielseitigste Ausbildung erfordert, weiss man von keinem Lehrinstitute. Wird es nicht meistens ganz dem Zufall überlassen, wo ein guter Schauspieler, *) ein guter Sänger herkommen mögen, und ist es nicht das gewöhnliche Spiel dieses Zufalls, dass gerade Solche das Theater betreten, welche nichts gelernt haben? hört man von jungen Leuten, die sich diesem Fache widmen wollen, dass sie sich bestimmten Vorbereitungen unterwerfen? Wer nach mancherley misglückten Versuchen, wie man zu sagen pflegt, kein rohes Brod finden kann, und er fühlt in sich ein wenig Stimme zum Gesang, oder er kann memoriren, und hat den Muth sich auf den Brettern zu gebärden, der ist sicher, seine Unterkunft auf der Bühne zu finden. Wie kann eine sorgfältige Prüfung eines Künstlers, von dem so vieles zu fordern ist, Statt finden, wenn man froh seyn muss, nur etwas zu finden, um eine Lücke in der Besetzung auszufüllen? Sonst haben wenigstens Klöster für die Ausbildung der Stimmen, obwohl im Bezug auf eine ganz andere Art des Gesanges, gesorgt; aber diese Hülfe hat längst aufgehört, und wir haben leider Sänger und Sängerinnen genug, die nicht einmal eine musikalische Bildung erlangt haben, die nach dem Gehör einlernen, und bey denen das Einstudiren einer jedern neuen Musik mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft ist. Und doch ist eine gründliche musikalische Bildung nur einer von den Erfordernissen für einen dramatischen Sänger. — Man sagt wohl zuweilen: „genialle Künstler werden geboren." Allerdings, und zum Glück für die Menschheit, allein ausserdem, dass auch das Genie lernen muss, und es gewöhnlich am wenigsten versäumt, wenn es auch in Ermangelung einer Schule bey sich selbst und bey dem Leben in die Lehre geht, so ist doch die Natur nicht so freygebig damit, dass wir unsere Theater mit lauter genialen Künstlern bevölkern könnten. Desto weniger ist sie aber mit einzelnen Talenten karg, und es braucht nur Anstalten, um sie aus der Dunkelheit hervorzurufen und zu entwickeln. Tausende von schönen Stimmen, welche Zierden der Oper werden könnten, gehen unbenutzt verloren, und die wenigen, die an das Tageslicht kommen, ziehen den Vortheil davon.

Wollten unsere Theaterdirectionen sich von der Nothwendigkeit überzeugen, förmliche Unterrichts-Anstalten zu begründen, in welchen eine Auswahl talttragender Knaben und Mädchen zur regelmässigen Erlernung alles dessen, was zur theatralischen Kunst gehört, unentgeldlich aufgenommen würde, und wollten sie sich vereinigen, jedem sogenannten angehenden Künstler, der gewöhnlich mit der Bühne seine Schule anfängt, und gleich in der ersten Zeit durch Nachsicht oder unzeitiges Anerkennen einiger natürlichen Anlagen von Seiten des Publikums verdorben wird, allen theatralischen Versuch, noch vielmehr ein förmliches Engagement zu verweigern, wenn er sich nicht über reine Ausbildung gehörig ausweisen könnte, wollten sie es nicht scheuen, eine mässige wenn auch nicht unbedeutende Summe jährlich auf eine solche Anstalt zu verwenden, um sich grosse Ausgaben und noch grössere Verlegenheiten zu ersparen; dann würde eine andere Zeit für unsere Bühnen kommen. Unberechenbar sind die Vortheile, welche daraus für das Ganze der Kunst nach und nach hervorgingen, aber die Theaterdirectionen selbst würden schon nach wenigen Jahren die grosse Wohlthat davon empfinden.

Nachfrage und Angebot könnten alsdann nicht lange mehr in dem gegenwärtigen Missverhältniss stehen; der Ausgezeichnete, das Vortreffliche würde zwar immer selten bleiben, aber das Gute würde sich vermehren, und mittelmässige Talente selbst, durch die sichere Richtung, die sie erhalten, und durch eine vielseitigere

*) Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass das, was hier in Beziehung auf die Oper gesagt ist, eben so sehr seine Anwendung auf das Schauspiel finden kann.

Ausbildung brauchbarer werden. Die Concurrenz könnte es an einer Auswahl nicht fehlen lassen, und die Prätensionen zerfielen in sich selbst. Dann würde man nicht mehr nöthig haben, schwere Summen für einen Sänger oder eine Sängerin aufzuwenden, die von der Natur nichts haben, als eine Stimme und von der Kunst nichts, als mechanische Fertigkeit, die auf der Bühne nicht gehen, nicht stehen, nicht reden, sich nicht bewegen können, ohne die lächerlichste Ungeschicklichkeit und den gröbsten Unverstand zu zeigen, bey denen also von allem Höhern in der Kunst gar keine Rede seyn kann; denn wurde, denn musste unsere Oper eine andere Gestalt bekommen. Lässt man aber die Sache gehen wie bisher, so wird von Jahr zu Jahr die wahre Kunst und mit ihr der Kunstsinn des Publikums in tiefern Verfall gerathen, während die Kosten der Unterhaltung immer höher steigen, und mancher Theateranstalt ihren Untergang drohen.

Man hat hier bey den Gastrollen der grossherzoglich hessischen Kammersängers Hrn. Wild, wovon wir unten ein paar Worte sagen werden, die besondere deutliche Aussprache bey seinem Gesang bemerkenswerth gefunden, und viele haben diesen Vorzug nicht genug rühmen können. Geht man auf den Grund dieses Wohlgefallens zurück, so wird man von selbst auf das Dramatische geführt. Man denke sich eine Oper, in welcher alle Sänger und Sängerinnen die Worte mit der Deutlichkeit aussprächen, wie es Hr. Wild wirklich thut, und dadurch die Möglichkeit einer solchen Verbindung mit einem vorzüglichen Gesang ausser Zweifel setzt; sobald das Publikum die Worte ohne Unterbrechung versteht, so wird es einen Sinn, einen innern Zusammenhang darin verlangen, es wird ihm klar werden, dass die Handlung und die mit derselben in Verbindung stehenden Gefühle das Wesen der Oper ausmachen; Ungereimtheiten wird es verwerfen, und die Lebendigkeit der ausgesprochenen Worte wird ihm selbst die an und für sich angenehmste Musik unerträglich machen, sobald sie nicht zu dem Ausdruck der Worte passt. Das Extrem des Mechanischen, in welchem jetzt alle Kunst untergeht, wird nicht weiter geschätzt werden, als insofern es dem Componisten die Mittel zur Ausführung eines Tonwerks sichert. Dann wird man es jedem Sänger versagen, der eine dramatische Musik mit seinen gehaltlosen Kunststücken verunstalten wollte, wie einem Schauspieler, der sich unterfinge, selbstgemachte Verse in seine Rolle einzuflicken, und von eingelegten Arien dürfte keine Rede mehr seyn, weil man nicht Arien, nicht einen Sänger mehr hören wollte, sondern eine Oper, ein Ganzes, eine Handlung mit charaktervoller Musik.

Wenden wir nun den Blick im Einzelnen auf unsere hiesige Bühne, so sehen wir, dass sie nichts weniger als von jenem schädlichen Einfluss italienischer Musik frey geblieben. Das Repertorium der letzten zwey Jahre bis in das Frühjahr 1820 enthält ungefähr folgende Opern:

Ferdinand Cortez (achtmal) — *Die Vestalin* (viermal) — *Tancred* (italienisch, sechsmal) — *Elisabeth* (dreymal) — *Die Bacchanten* (fünfmal) — *Helene* (fünfmal) — *Adelma*, von Generali (fünfmal) — *Jacob und seine Söhne* (viermal) — *Berthold der Zähringer*, von H. Werzelbaum (dreymal) — *Das Rothkäppchen* (viermal) — *Aline, Königin von Golconda* (dreymal) — *Das Opferfest* (dreymal) — *Camilla* (zweymal) — *Sargines* (zweymal) — *Die Schweizerfamilie* (fünfmal) — *Achilles* — *Figaro* — *Armand* — *Die Danaiden* — *Das Schloss von Montenero* — *Die schlafenden Jungfrauen* — *Pumpernickel* — *Die Schwestern von Prag* — *Die Hernaer und Curiazier* — *Soliman* — *Agnes Sorel* — *Oberon* — *Richard Löwenherz* — *Aschenbrödel* (zweymal) — *Die Sängerinnen auf dem Lande* — *Joconde* — *Johann von Paris* — *Das neue Sonntagskind* — *Petrarch* (von H. Kreutzer, neu) — *Cantemire* (von Herrn Concertmeister Fesca, neu) — *Coelo Fiorus* (von Feanzl). —

Schon nach so kurzer Zeit kann man übrigens deutlich wahrnehmen, dass bey dem Publikum gegen die italienischen Opern, welche anfänglich mit grossem Beyfall aufgenommen worden, eine bedeutende Kälte eingetreten ist, ohne dass die immer zweifelhaften Gemüther den Muth hätten, sich gegen die herkömmlich Gerühmte frey zu erklären. Auf eine bestimmte Weise konnte man diesen bessern Sinn des Publikums bey manchen gehaltvollen Opern, und namentlich an der Aufmerksamkeit und Theilnahme erkennen, welche es der nicht sehr glücklichen Aufführung der „*Geufen Aemond*" erzeigte. Diese Oper erschien noch mehrern Jahren zum erstenmal wieder als Debüt-Oper für einen zwey-

ten Touristen, und sie dürfte wohl darauf Anspruch machen als eine Zierde jedes Opern-Repertoriums und als das Werk, welches den Scheitelpunkt Chemnitzischer Kunst bezeichnet, mit aller Sorgfalt behandelt zu werden. Was die oben im Verzeichniss aufgeführte Oper „*Berthold der Zähringer*" von Hrn. Weixelbaum betrifft, so wurde sie für die besondere Gelegenheit einer fürstlichen Vermählung gedichtet und componirt, und die Musik ist nach italienischer Weise zusammengestrickt. Wir haben übrigens die Meinung, dass sich die Kritik mit Gelegenheitsproducten, welche keinen weitern Anspruch machen, und machen können, nicht zu beschäftigen habe. Genug, dass historische Beziehungen des Gegenstandes auf unser hohes Regentenhaus den beyden kurz auf einander folgenden Darstellungen eine enthusiastische Aufnahme sicherten, und der brillante Gesang des Hrn. Weixelbaum vielen Beyfall erhielt.

Die Oper „*Petrarca und Laura*" des Hrn. Krenle zeugt von einem Componisten von Talent und Phantasie, dem es jedoch an geregeltem Wesen gebricht. Auch findet man darin den unglücklichen Versuch, den reinen Glanz des italienischen Gesanges mit deutscher Musik zu verbinden, wodurch eine widerstrebende Zusammensetzung entsteht. Ein Hauptmangel, der dem Componisten die Arbeit selbst erschwert hat, liegt in der fehlerhaften Behandlung des an sich kein besonderes Interesse erregenden Gegenstandes. Ohne innern Zusammenhang und Grund schleppt sich die Handlung, die mit dem ersten Acte schon als geschlossen anzusehen ist, durch drey Aufzüge hindurch, und selbst eine äusserliche Verknüpfung ist bey der zur Abkürzung vorgenommenen Verstümmelung des Textes kaum mehr wahrzunehmen. Die Folge ist, dass es auch der Musik an allen vorbereitenden Motiven, an allen steigen Uebergängen von einem Musikstück zum andern, an Haltung des Ganzen fehlen muss. Wir wünschen dem so Talent und Kenntnissen schätzenswerthen Künstler eine ruhige, freundliche Lage, um sich der Kunst mit dem Eifer, der ihn beseelt, auf eine freie Weise widmen zu können.

Was die Oper „*Cantemire*" des Hrn. Concertmeisters Frey betrifft, so ist es uns sehr erfreulich, dass derüber schon früher in diesen Blättern eine so günstige Anzeige erschienen ist. Wir können nur bestätigen, was das Publikum laut und einstimmig ausgesprochen hat; wir rechnen diese Musik zu den schönsten Erscheinungen der Kunst in unsern Tagen; sie hat vor der Oper „*Fidelio*", der einzigen aus der neuern Zeit, mit der sie an Begeisterung und Tiefe verglichen werden kann, den Vorzug grösserer Mannigfaltigkeit der Empfindungen vom Ernsten und Schrecklichen bis zum Rührenden, Freundlichen und Liebevollen; da das Gemälde nicht, wie dort, so düster schwarz in Schwarz gezogen ist. Offenbar hat unser Componist, bey allem Gepräge der Originalität, Mozarts Geist nicht aus dem Auge verloren, und möge jeder neuere Opernsetzer, um von der wahren Bahn nicht abzuweichen, jenen Genius im Auge behalten! Mozarts Name wird wie Shakespeare's mit den Jahrhunderten höher steigen, während mancher Hochgefeierte schon bey seinen Lebzeiten den Glanz seines eiteln Ruhmes erlöschen sieht.

Ein schönes Ebenmaass in dem Bau der einzelnen Musikstücke, ein richtiges Verhältniss unter einander als Theile eines Ganzen, bewirken in der Fenchischen Oper schon im allgemeinen jenen wohlthätigen Eindruck, den man sogleich bey dem ersten Anblick eines schönen Gebäudes empfindet, ohne dass man noch die innere Structur, den Geist des ganzen Baues erkennt. Dass die ganze Musik im höhern Sinne dramatisch ist, brauchen wir wohl nicht zu erwähnen, da wir dieses als die erste unerlässliche Bedingung einer Oper anerkannt haben. Nur selten werden diejenigen, welche so gern gerade den vorzüglichern Tonwerken den Vorwurf der Ueberfüllung, des zu grossen Reichthums gedrängter Ideen machen, dazu Gelegenheit finden, etwa an Stellen, wo der Componist die weitere fliessendere Entwickelung der Gedanken dem Vorzug dramatischer Kürze aufgeopfert hat.

Man hat von mehreren Seiten nach der Aufführung die Bemerkung gemacht, dass die Arie des hülfreichen Freundes Zamir, mit der das Finale des ersten Actes beginnt, das Interesse der Zuhörer nicht genug in Anspruch nehme, welches in diesem Augenblick zu sehr auf den Erfolg des Unternehmens der Cantemire gespannt sey. Wir theilen diese Ansicht vollkommen, und halten für besser, diese Arie, so schön sie auch ist, wegzulassen; denn wir hegen die Ueberzeugung, dass die Musik in einer Oper

nur in Beziehung auf ihre dramatische Wirkung zu beurtheilen sey. Die beyden Finale gehören unstreitig zu den reichhaltigsten ihrer Gattung, sowohl an abwechselnd auf einander folgenden, als an gleichzeitig ausgesprochenen Empfindungen, und der Componist hat seine grösste Höhe in der musikalischen Vereinigung so vieler widerstreitender Gefühle durch die Gewalt der Harmonie mit steter Festhaltung und Fortführung der Melodieen erreicht. Die durch das Ganze ziehenden Chöre sind in grossen einfachen Massen gehalten, sie bilden für die Execution den leichtesten Theil der Oper, und sind von der vortrefflichsten Wirkung. Stolze Grösse, orientalische Herrlichkeit, sind darin mit dem Spiel einer heitern Phantasie auf das glücklichste verbunden; alle Hörer werden davon unwiderstehlich eingenommen. Wir erfüllen ein früher gegebenes Wort, indem wir den bedeutendern Theil der zweyten Tenor-Arie des Prinzen Ahav hier mittheilen. — Dieser hält seine Geliebte für todt, wünscht selbst den Tod, und sein Schmerz lösst sich in glückliche Fantasiebilder auf, die ihm seine Geliebte in den Wohnungen der Seligen seiner harrend zeigen. Diess ist der Gegenstand der Arie, die Melodieen derselben sind eines italienischen Himmels werth. Herr Wild, der die Tenorpartie als letzte Gastrolle gab (er hatte vorher als Johann von Paris, als Joseph und als Licinius grossen Beyfall geerndtet), zeigte darin die ganze Fülle und durchgängige Anmuth seiner, vorzüglich für den Ausdruck wehmüthiger, sehnsüchtiger Empfindung geeigneten Stimme. Die Brusstimme, wie er sie besitzt, die unmittelbar das Herz anregt, kann durch das glänzendste Falsett, dessen sich unsere Tenoristen meist bedienen und bedienen müssen, nicht ersetzt werden, und seine durchaus dramatische Gesangweise erhöht noch, bey der jetzigen Seltenheit, den Werth dieses ausgezeichneten Sängers. Möge er nie davon abweichen, und sich als deutsches Muster dem jetzigen verderbten Geschmack entgegenstellen.

Die Aufführung dieser Oper gelang durch den grossen Eifer aller Mitwirkenden vorzüglich. Besonders hat Mad. Gervais als Cantemire das Vorzüglichste geleistet, dessen wir uns von ihr erinnern; und mit wahrer Freude bemerken wir bey dieser Gelegenheit, dass diese reichgebildete Künstlerin immer mehr von den Irrwegen, auf welchen sie früher zu glänzen nicht verschmähte, zur reinen Kunst, wo sie ein schönerer Lohn beglückt, zurückkehrt. Zur Haltung des Ganzen trug aber noch vorzüglich Hr. Meyerhofer, als Kirvan, durch seine verständige Bestimmtheit in Spiel und Gesang bey.

Unter den Concerten, welche fremde Künstler unterdessen hier gegeben, und die wie gewöhnlich sehr dürftig besucht wurden, zog besonders Hr. Bärmann, Clarinettist von München, die Aufmerksamkeit wieder auf sich, als er, von seiner Reise nach Paris und London, zum zweytenmal durch unsere Stadt kam. Die vollkommene Herrschaft über sein Instrument reisst diesen Virtuosen leider oft dahin, durch Kunststücke zu blenden, deren er nicht bedürfte. In der neuesten Zeit hat Hr. Kapellmeister Bernhard Romberg, doch nur in einem Privatzirkel, alle Hörer mit seinem Violoncell-Spiel entzückt; kein Ruf kann begründeter seyn als der seinige. Ein gleiches können wir von seinem Verwandten Andreas Romberg nicht sagen, der früher ein Concert hier gegeben, und dessen mannigfache Verdienste übrigens hinlänglich anerkannt sind.

Was die einheimischen Winter-Concerte betrifft, so müssen wir mit Bedauern die Nachricht mittheilen, dass die in unserm Bericht vom Jahr 1817 mit Auszeichnung erwähnte Anstalt im Museum, die als eine musikalische Pflanzschule hätte betrachtet werden können, sich beynahe aufgelöst und ihre ursprüngliche Natur gänzlich verloren hat. Entweder war es noch zu früh und der Boden nicht genug bearbeitet, um ein so schönes Institut kräftig aufwachsen zu sehen, oder hindern überhaupt so manche gegen einander wirkende Umstände und Verhältnisse jede dauernde Vereinigung zu einem solchen Zweck. Da übrigens statutenmässig sechs Concerte zu den Winterbelustigungen des Museums gehören, so werden zwar Concerte, auf die gewöhnliche Art eingerichtet, fortdauern, aber natürlich für die Kunst unersprießlich bleiben.

Die Leitung des hiesigen Theaterwesens ist seit 1819 dem Hrn. Hausmarschall Freyherrn von Gayling übertragen, welcher sich das Aufblühen desselben in mancherley Hinsicht eifrig angelegen seyn lässt. Wir haben in unserem Berichte vom Jahr 1817 bemerkt, wie er als damaliger Director des Museums durch sein vielvermögendes Einwirken der guten Sache hülfreich

Digitized by Google

war; aber erst jetzt, da sich ihm ein so grosser Wirkungskreis eröffnet hat, tritt ihm die schönste Gelegenheit entgegen, sich um die Kunst in unserem Lande hohes Verdienst zu erwerben, und wir geben uns gern der Hoffnung auf eine schöne Zeit für unsere Bühne hin. Nichts kann geeignetere seyn, als sein würdiges, immer gleichmässiges, ruhiges Benehmen bey einem verwickelten, oft verdrusslichen, ja gehässigen Geschäft, so viele Kleinigkeiten, die oft der Kunst am meisten im Wege stehen, auf die schnellste und leichteste Art auszugleichen. Unser Operupersonal ist zum Theil aus besseehbaren, zum Theil aus vorzuglichen Mitgliedern zusammengesetzt, und eine allmählige Ergänzung und Bereicherung desselben wird sich ohne grosse Schwierigkeit bewirken lassen. Es bedarf nur einer genauen Bezeichnung der Grenzen, innerhalb welcher jedes Mitglied als Theil des Ganzen mitzuwirken berufen ist, es ist nur nöthig, dass jede Anmassung, jedes Uebertreten jener Grenzen rucksichtlos zurückgewiesen, dass den persönlichen oft leidenschaftlichen Reibungen, wo sie das Ganze zu stören drohen, Strenge entgegengesetzt werde, so lässt sich manches Vortreffliche bey uns im Ganzen leisten. Manche Verbesserungen im Einzelnen, deren wir uns unter der jetzigen Hoftheater-Intendanz zu erfreuen hatten, verdienen den öffentlichen Dank. Hieher gehört ganz besonders die erste Errichtung eines Chor-Lehrinstituts, dem Hr. Berger mit Eifer vorsteht, und wovon man schon jetzt bey manchen Gelegenheiten erfreuliche Früchte bemerkt. Durch die Anstellung des ausgezeichneten Hornisten Herrn Schunke jun. der früher Mitglied einer Kapelle in Schweden gewesen ist ein lauter und allgemeiner Wunsch des Publikums auf das Beste befriedigt.

Sollen wir noch einiges von den Bedürfnissen unserer Oper reden, so scheint uns die Anstellung eines soliden zweyten Tenoristen, der im Stande wäre, auch manche erste Partieen mit Glück zu übernehmen, unter die gehörten zu gehören. Nach Abgang des Hrn Mullers (siehe Bericht vom Jahr 1819) füllte dieser Stelle Hr. Urban einige Zeit ohne Beyfall aus. Nach ihm versuchte sich Hr. Bassek mit einer gefälligen Stimme in zweyten Tenor-Rollen, hat aber jetzt das Theater wieder gänzlich verlassen; gegenwärtig ist Hr. Ritter, Sohn des Kapellmeisters Ritter zu Mannheim, als zweyter Tenorist engagirt. Seine über Tenor hohe aber dünne Stimme hat in den mittel- und tiefen Tönen gar keine Kraft, und kann in Ensemble-Stücken niemals genügen; auch hat er sich leider schon sehr dem manierirten Gesang ergeben. Er besitzt übrigens musikalische Kenntnisse, und scheint überhaupt nicht ohne Talent zu seyn.

Der Mangel eines basso buffo ist gleichfalls sehr oft fühlbar, und neben Hrn. Sehring, dessen schöne Stimme sich nicht zum eigentlichen tiefen Basse eignet, wäre noch ein weit besserer Bassist für manche Rollen erfoderlich.

Amsterdam. (Beschluss aus No. 42.)

Herr Burgee, von hier gebürtig, war früher einer unserer besten Violinisten. Er verband viele Fertigkeit mit einem brillanten, jedoch noch nicht genug ausgebildeten Vortrage. Vor ohngefähr 16 Jahren ging er nach Hamburg und dann nach England. Im vergangenen Monat Juny besuchte er uns wieder und kündigte auf den 26ten ein Concert an im hiesigen deutschen Theater. Man war neugierig, einen Mann zu hören, der schon vor 16 Jahren zu grossen Erwartungen berechtigte, besonders da er sich jetzt selbst als den ersten Violinisten von London ankündigte — Aber leider wurden wir getäuscht, er war statt vorwärts, rückwärts gegangen. Sein Vortrag eines Concerts von Viotti aus B dur, und eines Pot Pourri von A. Romberg über einige Themen aus *Don Juan*, war erbärmlich. Am Schluss des Concerts extemporirte er Variationen über ein nur abgedroschene Themen, aber eben so erbärmlich.

Hr. L. Drouet, erster Flautist des Königs von Frankreich, besuchte uns auch. Er ist bekanntlich hier geboren und ein würdiger Schüler eines würdigen Lehrers, des Hrn Dahmen. Er gab zwey Concerte, das erste am 14ten August im deutschen Theater. Er blies darin ein von ihm selbst gesetztes Concert, welches er ausgezeichnet schön vortrug, und selbst geseteto Variationen über eine Cavatine aus *Tancred* von Rossini. Alle möglichen Schwierigkeiten waren hier aufgehäuft und wurden mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit besiegt. Das Publikum war ganz in Enthusiasmus; zuletzt wurde er hervorgerufen. Am meisten gefiel die sehr

Google

einfache Ausführung des Adagio im Concert. Von dem Gehalte seiner Compositionen schweigen wir lieber um seines vortrefflichen Vortrags willen. Im zweyten Concert am 28sten August spielte Hr. Drouet ein neues Concert, Variationen über Sul margine d'un Rio von Portogallo, und die vom vorigen Concerte. Er wurde am Schlusse wieder hervorgerufen und war so gefällig, die nämlichen Variazionen zu wiederholen.

Helmstadt. Hier ist, seitdem unsere Universität eingegangen ist, auch die Musik eingeschlafen. Sechs Concerte, welche im Winterhalbjahre hier gegeben und von einem Accise-Officianten, vormals Musiker in Braunschweig, dirigirt werden, sind so beschaffen, dass sie besser mit Stillschweigen übergangen werden.

Einen schönen Kunstgenuss verdankten wir indess Hrn. Bertram, einem hiesigen Töchterlehrer, von welchem, unter Mitwirkung des Hrn. Musikdirectors Bischoff aus Hildesheim, eine Aufführung von Haydn's *Schöpfung* veranstaltet wurde. Sie wurde am 6ten July in der hiesigen St. Stephanskirche von beynahe 200 hiesigen und auswärtigen Musikern ausgeführt. Ein sogenannter Tusch, mit welchem nach der schönen wirkungsvollen Stelle „Licht" Se. Durchlaucht der Herzog August, auf Veranstaltung eines Polizeybeamten, empfangen werden mussten, war eine wohlgemeynte, doch freylich störende Unterbrechung. Am 7ten July folgte hierauf ein aus mehreren grossen Vocal- und Instrumentalstücken bestehendes Concert. Dankbar für diesen schönen Genuss, wünschen wir, dass sich die Hrn. Unternehmer ermuntert finden mögen, uns auch künftiges Jahr mit einem ähnlichen Kunstfeste zu erfreuen.

Venedig. Hr. S. Kandler, k. k. österreichischer Beamter in Venedig, ist von der philharmonischen Academie zu Bologna, nach vorgängiger contrapunktischen Prüfung, zum Ehrenmitgliede erwählt und ihm folgendes Diplom zugefertigt worden:

PRINCEPS CARTERIQUE
ACADEMICI PHILHARMONICI.

Omnibus et singulis praesentes Literas lecturis felicitatem. Quamvis ipsa Virtus sibi, suisque Sectatoribus gloriosum comparet Nomen, attamen pro majori ejusdem majestate publicam in nostram decuit propagari. Hinc est, quod hujusce nostrae PHILHARMONICAE ACADEMIAE existimationi, et incremento consulere, singulorumque Academicorum Scientiam, et profectum patefacere intendentes, testimonia Dominum Franciscum Salas Kandler Viennensem sub Die 22 Mensis Junii anni 1820 inter Academiae nostrae Magistros Compositores Honorarios adscriptum fuisse. Tanti igitur Concedentis eximium, et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes, hasce Patentes Literas Subscriptas, nostrique Consensus Sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra Residentia die 22 Mensis Junii Anni 1820.

Princeps Carolus Rinieri
D. Stanislaus Matthei deffin. a Aug.
Aloysius Masini a Secretis
Julius Mantacheti Camplonensis.

Registe in Libro Camplono G. pag. 545.

L. S.

Kurze Anzeige.

Pièces d'Harmonie pour Flûte, Oboe ou Clarinette, Cor de Bassette, Cor et Basson, composées par Wangemann. Op. 3. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 56 Xr.)

Das erste dieser Harmonie-Stücke bietet, nach einer gut gesetzten Einleitung, in welcher besonders die Partieen des Bassethorns und der Flöte mit Liebe behandelt sind, die bekannte Cavatine aus dem *Tancred.* Diese wird in dem Moderato und darauf folgenden Allegretto $\frac{6}{8}$ Takt auf eine ungehundene Weise variirt und giebt in solchen Verzweigungen den fünf Instrumenten Gelegenheit zu glänzen. Nro. 2. ist eine Romanze und Nro. 5. eine Polacca. Beyde Nummern werden durch eine einsichtsvolle Zusammenstellung der Instrumente belebt, so wie überhaupt das ganze Werk den Stempel einer mit Satzkenntniss ausgestatteten Composition trägt. Die Stimme der Oboe oder Clarinette wünschten wir aber nur unbedingt von dem erstern Instrumente executirt zu hören und es ist zu vermuthen, dass die mit bemerkte Clarinette allein der jetzigen Seltenheit guter Oboebläser zuzuschreiben ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten November. **№. 44.** 1820.

NACHRICHTEN.

Stuttgard Seit meinem letzten Berichte erschienen auf unserer Bühne folgende neue Opern: *Nachtigall und Rabe*, mit Musik von Weigl, *die Brüder als Nebenbuhler*, von Winter, *die Sternkönigin*, Feenoper von Lindpaintner, *Catalani in Krähwinkel*, oder *die falsche prima donna*, von Marx, *Richard und Zoraide*, von Rossini, und *Herr Mork-Antonio*, von Pavesi. Die Musik zu *Nachtigall und Rabe* ist nicht arm an einzelnen Schönheiten; doch keine vorzügliche Arbeit des geachteten Musikers. Die Ouverture will nicht recht, noch rund die Musikstücke grösstentheils etwas zu gedehnt. Die Nachahmung des Gesanges der Nachtigall durch eine Flöte, welche Malerei dem Componisten gleichsam aufgedrungen ward, ist zwar gelungen zu nennen, und das Mühsame einer solchen Aufgabe nicht zu verkennen; doch schwächen die zu oft wiederkehrenden Wiederholungen den anfangs guten Eindruck, und machen den Abstand der Töne einer Flöte zu den natürlichen Tönen einer Nachtigall uns fühlbarer. Die Ouverture hebt zart und gemüthlich an, befriedigt aber nicht, da der Hauptgedanke später durch abgebrochene, den Geist des Ganzen oft nicht auf das angenehmste störende Zwischensätze verdrängt und verwischt wird. Die Arie der Phillis und das darauf folgende Duett zwischen Phillis und Damon gefiel sehr. Die Romanze des Lukas (F dur) ist sehr launig, charakteristisch, und trefflich instrumentirt, so wie das Quartett vor dem Finale, die eigentliche Pointe des Stücks, nicht nur von vielem Theater-Effect ist, sondern auch als ein sehr gelungenes, kunstreiches Musikstück an sich, vor allen dieser Singspiels sich auszeichnet. Der Schluss, (Vaudeville) abwechselnd erst von einzelnen Stimmen vorgetragen, dann mehrstimmig als Refrain wiederholt, ist ausserst gefällig und anziehend. Das Sujet dieses Singspiels geht als Bagatelle durch, doch erregen die gereimten Verse im Dialog Langeweile, und sind mitunter lahm und holpericht.

Dass Hr. Lindpaintner sein Kunsttalent an einen so geistlosen Gegenstand als *die Sternkönigin* ist, verschwendet hat, ist zu bedauern, da überdies dieser Spuk seit Jahren auf den meisten Bühnen mit Musik von Kauer gegeben wird. Möchten wir von dem wackern Tonsetzer, der uns zu fernern schönen Erwartungen berechtigt, nicht so wohl Vieles, als vielmehr Viel zu hören bekommen. *Die falsche prima donna* ist eigentlich eine Posse mit Gesang. Die Mehrzahl der Musikstücke ist von Marx, ehemaligem Mitglied unserer Hofkapelle, einem braven Klavierspieler, Violoncellisten und gewandten Componisten, jetzt in Carlsruhe. Er hat absichtlich hin und wieder Gedanken aus bekannten komischen Gesängen an rechten Plätze eingewebt. Das Chor, wo die Catalani empfangen wird, ist sehr derbkomisch, und bezeichnet das Kleinstädtische völlig. Das Duett im 2ten Act (F dur) zwischen Marie und Henke ist gesangreich und anziehend, so wie Henkes Polonaise aus D dur mit obligatem Violoncell im dritten Act sehr freundlich ist und vorzugsweise gefiel. Ein Terzett und die Ouverture, welche in der Partitur fehlten, waren vom Kapellmeister Lindpaintner gesetzt. Beydes wurde mit Beyfall aufgenommen. Der Schluss der Ouverture, obgleich von vielem Effect, ist wohl für den Gegenstand einer Burleske zu chromatisch, gelehrt und pomphaft. Da unsere besten Schauspieler dabey beschäftigt waren, so war man im voraus einer guten Aufnahme gewiss, doch wird sich das Stück keiner öftern Wiederholung zu erfreuen haben, was die Besetzung im

Digitized by Google

Publikum auch wünschen und hoffen. — *Richard und Zoraide* gehört wohl zu den besten und gelungensten Arbeiten Rossini's. Wahrhaft zu bedauern ist es, dass sein schönes Kunsttalent auf so manche Ab- und Irrwege gerieth. Liebliche, ansiehende, oft überraschende Cantilenen giebts in dieser Oper so gut, als in seinen übrigen; doch werden diese oft durch flache Gemeinplätze verwischt. Triller, Läufe und Kolaturen jeglicher Art verfolgen und überbieten sich, und das zum Theil zwecklos uberhäufte Gewirr und Gebrausse aller Instrumente, nicht selten in den sonderbarsten nicht leicht zu bezifferenden Modulationen, überrascht zwar, lässt jedoch Herz und Gemüth leer. Besonders gefielen dem Refer zwey Duette im zweyten Act zwischen Richard und Agorant, und Richard und Zoraide, die auch vom Publikum mit vieler Theilnahme aufgenommen wurden, ein Quartett in E due mit Chor von dem letzten Finale, das sehr gut gearbeitet ist, und wozu unter sonderen ein dreystimmiger Gesang ohne Begleitung herrlich ist und das Finale selbst, das, kleine Einzelnheiten abgerechnet, kräftig, feurig und wirklich charakteristisch ist; sonst nicht Rossini's grösster Verdienst. Auch verdient noch Auszeichnung ein dreystimmiger, canonisch behandelter Satz aus C due, und ein sehr freundlicher, sechsstimmiger Gesang aus Ae due, welcher zum Theil mit Instrumenten durchwebt ist, beyde im ersten Finale. Die Oper gefiel, wenn auch nicht allgemein, da die Erwartungen überspannt waren, Paer's Musik zu *Mark-Antons* ist fliessend, leicht und gefällig, zeichnet sich aber weder durch neue und originelle Gedanken aus, noch durch vorzügliche Instrumentirung; auch ist sie öfters malen gegen den musikalischen Rhythmus verstossen. Der Verfasser scheint sich vorzugsweise nach Rossini gebildet zu haben; doch gereicht ihm dies zu keinem Nachtheil; ja, er zeichnet sich von jenem dadurch aus, dass die handelnden Personen singen — so wie sie sprechen würden, natürlich, ohne Affectation und Uebertreibung, jede in vorgezeichneten Charakter des Dichters. Dem Sänger ist grössere Freyheit gegeben, und in seiner Partie nicht absichtlich, zur knechtischen Nachahmung, alle Manieren, Fermaten, Vorschläge und Auszierungen vorgezeichnet. Auch ist sie in Benutzung der Blech-Blas- und sonstigen Lärm erregender Instrumente mit lobenswerther Mässigung verfahren. Besondere Erwähnung verdienen folgende Stücke: im ersten Act das Quintett, welches in B dur beginnt, und mit einem sehr raschen Satz Es dur ♯ Takt schliesst; im zweyten Act ein Duett zwischen Rettina und Mark-Anton aus F dur, das von grossem scenischen Effect ist, und ein Quintett vor dem Schluss der Oper, welches in Es dur anfängt, und mit einem walzerartigen, geschwinden Tempo in D dur endet. Mit den Uebergängen und Modulationen von einer Tonart in die andere hat es der Compositeur nicht eben genau genommen, mit einem allgemeinen Unisono von einer Hand voll Noten ist die Sache leicht und bequem abgethan. Da in der hiesigen Partitur dieses Singspiels die Ouverture fehlte, so wurde an deren Stelle eine feurige, kraftvolle und brav gearbeitete Ouverture von Stuntz, königl. hannöverschem Kammermusikus, dessen Opern neuerlich in Italien mit Glück und Beyfall aufgenommen worden seyn sollen. Sie fand rauschenden Beyfall, und wurde trefflich ausgeführet. Zu einer ernsten, heroischen Oper würde sie weit über am rechten Platze stehen. Den nicht geringen Beyfall, der diese Oper zu Theil ward, verdankt sie hauptsächlich auch der guten Besetzung der Rollen und der sauber und lebhaften Darstellung. Eine eingelegte, von Kapellmeister Lindpaintner für Demmer componirte Cavatine aus As dur mit untermischten Solostellen von Clarinett, Fagott und Horn (herrlich, einfach und kunstvoll,) erhielt ungetheilten Beyfall — Wiederholt wurden folgende Opern: *Timantes*, *Don Juan*, *die neuen Arkadier*, *Rothkäppchen*, mit einem neuen Finale des zweyten Acts von Fränzl, nicht ohne Verdienst; *Ferdinand Cortez*, *die Vestalin*, *Figaro*, *Graf Armand*, und *die Zauberflöte*. Letztere wurde noch länger Raum wieder mit dem lebhaftesten Interesse aufgenommen. Möchten wir doch endlich *Cortez* in seiner eigenthümlichen Gestalt, und nicht so zerstückelt, verkürzt, beschnitten, und mit Musikstücken anderer, zum Theil obscurer Componisten ausstaffirt, hören. Es ist diese noch mit mehrern klassischen Werken der Fall. Unbegreiflich ist es, dass Direction und frühere Kapellmeister gestatteten, dass die Tenorpartieen, Bassarien, und so umgekehrt, eingelegt, ganze Ensembles, Duetten, Terzetten u. s. w. abgekürzt oder nach Belieben verändert wurden, welche Verunglimpfung sich sogar bis auf Mozart'sche Werke erstreckte! Hr. Hum-

Digitized by Google

mel war der Erste, der diesem geistlosen Unfug zu steuern suchte, und hoffentlich wird auch Hr. Lindpaintner ihm ein Ziel zu setzen suchen. Bey dieser Veranlassung kann Ref. den Wunsch nicht unterdrücken, dass dieser einen andern Missbrauch abzuschaffen bemüht seyn möchte; nämlich das allzulaute Einstimmen vor Anfang der Oper und der Concerte und während den Zwischenakten oder jedesmaligen Pausen. Nächstdem ist zu wünschen, dass er sich nicht möge von allzuraschem Jugendfeuer hinreissen lassen und oft den Tempi zu schnell nehmen, wie diess vor kurzem z. B. bey der Vorstellung des *Wasserträgers* und *Figaro's Hochzeit* der Fall war. Die Bestimmtheit, Deutlichkeit und Klarheit der Sache verliert offenbar; die Sänger, deren Verdienst im Durchschnitt ohnehin nicht Deutlichkeit der Aussprache ist, kommen mit den Worten ins Gedränge, und die Darstellung (wie im zweyten Finale von Figaro, wo alles Handlung ist,) leidet darunter. — Von kleinen Opern sahen wir *den neuen Gutsherrn* von Boieldieu, *die Teufelsmühle am Wienerberg*, *den Grenadier*, beyde von W. Müller, und die Burlerke, *Ritter Tulipan* von Cimarosa, bey welcher Gelegenheit wir anstatt der Original-Ouverture eine von Mozart's frühern Jugendarbeiten hörten, die selbst so italienischen Partituren zu finden ist.

Die zweyte Hälfte der Winter-Abonnements-Concerte der K. Hofkapelle hatte sich eines zahlreichen Auditoriums zu erfreuen. Auch diesmal war die Auswahl der Musikstücke schön zu loben. Von Oratorien gab man uns Graun's *Tod Jesu*, Haydn's *Schöpfung* und dessen *sieben Worte des Erlösers* zu allgemeiner Zufriedenheit; und endlich *Christus am Oelberge* von Beethoven, welches aber noch zu wenigen Proben nicht exact genug, und fehlerhaft executirt wurde. Besonders lassen die Chöre noch viel zu wünschen übrig. Hr. Kammermusikus Wirle spielte in einem dieser Concerte ein neues Violin-Concert von Brillet aus H moll mit dem ihm eigenen Kunstfertigkeit und Präcision. Das Adagio trug er herrlich einfach, zart und mit Seele vor. Auch hörten wir von unserm Instrumentaldirector Hrn. von Hampeln (den wir schon Jahrelang nicht mehr öffentlich hörten,) ein recht brav gearbeitetes Violin-Concert neuer Composition. Der geehrte Künstler gehört der ehemaligen, hochgefeierten Mannheimer Schule an, welche jetzt keine Nachahmer mehr findet. Er ist bereits schon ein starker Funfziger, und dennoch war sein Spiel von einem Jugendfeuer beseelt, welches die Zuhörer zu lauten Beyfallsbezeigungen hinriss. Sein Ton ist nicht eben stark, aber doch kräftig, lieblich und angenehm dabey. In seinen Passagen entfaltete er eine Rundung, Nettigkeit, Reinheit und Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig liess. Besonders schön trägt Hr. von H. Mozart'sche und Haydn'sche Quartetten vor. —

Von fremden Virtuosen zeichnete sich der längst ruhmlichst bekannte und in diesen Blättern oft gnädig beurtheilte Violinist, Herr Lafont aus Paris, aus, welcher in einem grossen Concert bey Hofe, das bey Gelegenheit der Vermählungsfeyer unsers Königs veranstaltet wurde, und in welches eine grosse Anzahl von Personen aus der Stadt der Eingang gegönnt ward, seine Meisterschaft beurkundete. Darauf liessen sich auch Mad. Bondre, Sängerin, und die beyden kaiserlich-russischen Clarinettisten gleichen Namens hören, welche später auch in einem öffentlichen Concerte das Publikum durch ihre Kunsttalente sehr erfreuten. Die Harmonie-Unterhaltungen der Kapelle, so wie die des Kapellmeisters Richter hatten in diesem Sommer-Halbjahre ihren erwünschten Fortgang. Im Museum verdient unter den grössern darüber aufgeführten Musikstücken A. Rombergs *Glocke* eine ruhmliche Auszeichnung. Am grünen Donnerstage und am Pfingstsonntage wurden in der katholischen Kirche die beyden grossen Messen von J. Haydn D moll, und B dur, in welcher letztern sich das schöne Crucifixus für zwey Bässe befindet, sehr würdig exercutirt. Schade nur, dass das zu beschränkte Musikchor keine stärkere Besetzung zulässt. — Eine Gesellschaft von Kunstlern unserer Kapelle hat sich in neuerer Zeit abermals verbunden, gute Quartettmusik von auserwählten Meistern zu spielen; und, obwohl diese Herren gern und freundlich so manchem Kunstverehrer den Zutritt gestatten, so wäre doch zu wünschen, dass sie veranstalten möchten, dergleichen Unterhaltungen einem grössern Publikum und in einem eigens dazu bestimmten Lokale zum Besten zu geben. So würden sich den herzlichsten Dank aller Freunde der Kunst verdienen.

Digitized by Google

London. Die acht Concerte der hiesigen philharmonischen Gesellschaft wurden diesen Frühling in dem an der Stelle des alten erbauten neuen Saale gegeben, welcher ansehnlich und so eingerichtet ist, dass der Platz des Orchesters auch als Theater für das französische Schauspiel dienen kann. Es wird jedoch allgemein bemerkt, dass die Musik in diesem Saale nicht die Wirkung thut, welche sich von einem so zahlreichen und ausgewählten Orchester erwarten lasst. Viele glauben, der Saal sey zu hoch. Da er aber länglicht gewölbt, und ohne hervorragende Verzierungen ist, die den Schall unterbrechen können, so ist der Grund wohl in einem andern Umstande zu suchen; denn in den höchsten Kirchen, und auch in dem hiesigen grossen und hohen Opernhause wird ja schon eine mässig laute Rede überall gehöret. Auch ist das Orchester so angelegt, dass kein Balken oder Vorsprung über der Fronte desselben den Schall unterbrechen und zurückwerfen kann. Dagegen findet sich über der Fronte desselben eine Oeffnung, so lang als die Breite des Saals, durch welche bey Schauspielen der Vorhang herunter gelassen, und die bey Concerten nicht verschlossen wird, und diese ist es vielleicht, welche einen grossen Theil der Schallstralen, ehe sie sich über den Saal verbreiten können, verschlingt, und dadurch ihre Wirkung schwächt. Die Concerte selbst waren zwar auch dieses Jahr sehr gehaltvoll; doch traten dieses Jahr nicht so viele neue, vorzügliche Künstler darin auf, als in den meisten vorigen. Das Virtuosenpaar Herr und Mad. Spohr waren die einzigen dieser Art, welche den ihnen vorhergegangenen Ruhm vollkommen bewährten. Da die ersten Violinisten der Gesellschaft der Reihe nach dirigiren, so kam die Direction auch zweymal an Hrn. S., nemlich im dritten und achten Concerte. Im ersten, am 6sten März, spielte er sein Concert nello stile drammatico, (Gesangscene,) in welchem sein ganz einziger, fester und gesangvoller Ton allgemeinen Eindruck machte, obgleich einige Hyperkritiker nicht genug halsbrecherndes Passagenwerk darin gefunden hatten. Im zweyten Concerte, den 20sten März, spielte derselbe eines seiner Quartetten unter allgemeiner Bewunderung seines Spiels und der Composition. Im dritten Concerte gab er eine neue hier geschriebene Sinfonie, und dirigirte dabey. Diese Sinfonie zeigt den gründlichen Harmonisten, den erfindungsreichen Componisten, den erfahrnen und gewandten Benutzer der verschiedenen Instrumente zu mannigfaltigen Wirkungen, und machte Eindruck; die Menuett erhielt ein allgemeines encore; dieses sehr originelle Stück muss jedoch mehrmals gehört werden, um den Genuss eines wohlverstandenen und innig gefühlten Tongedichts gewähren zu können. Im Dirigiren befolgte Hr. S. nicht die von Cramer, Salomon, Viotti, Weichsel, u. a. lieber beobachtete Methode, blos das Tempo anzugeben, und darauf zu achten, dass es festgehalten werde, übrigens aber als Vorgeiger durchgängig mitzuspielen, sondern er spielte nur zuweilen mit, und bemerkte ausserdem, die Violine unter dem Arme, mit Bewegungen des Bogens den Takt, gab auch bey den verschiedenen Eintritten neuer Sätze dahin ein Zeichen, wo sie eintreten sollten; dieses letztere aber, nebst dem ast .. wenn ein Piano kam, war bey einem Orchester, wie das damalige, wo wenigstens der erste bey jedem Instrumente Concertspieler ist, wohl nicht nöthig, und wohl auch manchem nicht einmal willkommen. Doch sagt man, dass ihm eben hierin nun einige andere Vorgeiger, die ihm weder in Rücksicht des Spiels, noch in der Gewissheit, die Eintritte jedes Satzes nach dem rechten Instrumente zu, anzugeben, an die Seite treten können, nachahmen, und wenigstens auch von Zeit zu Zeit die Geige unter den Arm nehmen, und den Bogen allein bewegen. Die hiesige Gewohnheit aber der Accompagnateurs am Pianoforte, (welche man, wie die Blitzableiter, Conducteurs nennt,) nemlich durch Klatschen mit den Händen, oder andere Geberden, den Takt zu bezeichnen, und also mitzudirigiren, verbot sich Hr. S., welches sehr wohlgethan war. Im vierten Concerte, den 24sten April, spielten Hr. und Mad. Spohr ein Duett des erstern für Violin und Harfe, worin Mad. S., durch ihre ungemeine Sicherheit in schwierigen Modulationen, und durch grosse Präcision und Feinheit Bewunderung erregte. Da das Ganze aber nur aus einem langen Satze, mit Einflechtung einiger Nebensätze bestand, so gewährte es nicht den Vortheil, die Virtuosin unter den abwechselnden Schönheiten eines Tonstücks von verschiedenartigen Sätzen zu hören. Im fünften Concerte trat Hr. S. nicht auf; Hr. Spagnoletti spielte die Primo-

Digitized by Google

pal-Violin in einem Quintett von A Romberg, und Hr Lindley das Principal-Violoncell in einem Trio für zwey Violoncells und Contrebass, von Corelli Im sechsten Concerte, den 22sten May, spielte Hr S. in einem seiner Quartetts, worin die Violin als Principalstimme besonders obligat ist, und fand wegen der ungeheuren Fertigkeit in schweren Passagen, auch von dieser Seite, wie von andern schon erwähnten, allgemeinen Beyfall und Bewunderung Im siebenten Concerte, den 5ten July, trat er ebenfalls nicht auf, wie es scheint, um, zur Abwechslung, einem Quartette von Mozart, in welchem Hr Loder die erste Geige spielte, Raum zu lassen. Aber im achten, als dem letzten Concerte, dirigirte er nochmals, gab eine zweyte von seinen Sinfonieen, eine seiner ältern, welche allgemein gefiel und spielte die Principalstimme in seinem Nonett für Bogen- und Windinstrumente.

Ausser diesen philharmonischen Concerten hat Hr S sich noch in grossen Concerte für den musikalischen Fond und in einigen andern Concerten hören lassen. Hr und Mad S haben sich auch einen Abend, in einem Privatconcerte bey J. kön. Hoheiten dem Herzoge und der Herzogin von Clarence, vor den meisten Mitgliedern der königl Familie, hören lassen, und allgemeine Bewunderung erregt Zu bedauern war, dass S. M der König, wegen noch zu tiefer Trauer für den Hochseligen König, überhaupt an keiner Musik Antheil nahm, und also dieses Kunstlerpaar nicht hören konnte. Den Beschluss ihres hiesigen Aufenthaltes machten Hr und Mad. S mit ihrem eigenen Concerte, am 8ten July, im Saale der philharmonischen Concerte, wo nebst dem Herzog von Clarence und der Prinzessin Auguste, ein brillantes Auditorium versammelt war. In diesem gab Hr S. seine neue Sinfonie zum zweytenmale, spielte das vorige Duett für Harfe und Violin mit Mad. S; auch spielte er irländische Melodieen mit seinen neu gesetzten Variationen für die Violin, ferner die erste Violin in seinem vorerwähnten Nonett und beschloss mit einer seiner Ouverturen Es ist wohl kaum nöthig zu sagen, dass Hrn. Spohrs grosse und seltene Talente, sein sicheres, voller, singender Ton, welcher als einzig in seiner Art erkannt wurde, und seine hohe Meisterschaft als Virtuos und Componist ihm auch hier eine ausgezeichnete und bleibende Achtung erworben haben Auch Mad Spohr wird hier noch lange in ehrenvollem Andenken bleiben.

St. Petersburg. Längst erwartet, kam Mad Catalani im Monat May hier an, gab fünf Concerte zu ihrem Vortheil, und eins für die Armen; bey den drey ersten war der Entrée-Preis 25 Rubel (etwas mehr als zwey Ducaten), dann gab es auch Plätze zu funfzehn, und bey dem Concerte für die Armen war der Preis 10 Rubel Jedesmal war der Saal gefüllt, und der Beyfall ausserordentlich. Ein so glänzender Erfolg hat noch nie in St. Petersburg statt gefunden. Nicht eben grosse Musik-Liebe, sondern Neugierde, eine so berühmte Frau zu sehen, und die besondere Auszeichnung, mit der sie von dem ganzen Hofe behandelt wurde, waren hauptsächlich die Hebel, welche alles in Bewegung setzten Zum erstenmal vertauschte so mancher bewunderte Herr seine Boston-Partie mit dem Concert-Saale, in den letzten Reihen sah man vornehme Damen, die sonst nie einen solchen Ort besuchten, wären sie auch ersucht worden, die ersten Plätze einzunehmen; sogar hartige Russen bemerkte man. Durch die kaiserliche Gnade erhielt Mad. Catalani Vergünstigungen, deren sich bisher noch kein Künstler hatte rühmen können so durfte sie ihre Concerte Abends geben, welches sonst, der Theater wegen, nur in den Fasten erlaubt ist, dann sang sie nicht zum Vortheil der kaiserlichen Direction, war auch nicht genöthigt, sich mit dieser zu vergleichen, so wie andre, die bald zwey Drittheile, bald die Hälfte ihrer Einnahme abgeben mussten, gab auch kein Concert für die Invaliden. Mad. Catalani schien über diese vortreffliche Aufnahme entzückt zu seyn, und sagte öffentlich: das hiesige Publikum wäre „le public le plus juste et le plus connoisseur". Demohngeachtet verliess sie Petersburg gleich nach ihrem letzten Concerte, und dieses kluge Benehmen machte ihren Triumph vollkommen, weil sie in der hiesigen Meinung nicht mehr steigen, wohl aber fallen konnte. Schon wurde von manchen laut behauptet: „Mad Catalani wäre zwar ein vortreffliches, und in ihrer Art einziges Talent, sie würde jedoch in mancher Rücksicht von andern berühmten Virtuosen übertroffen; Variatio-

Google

nen, wie die von Rode, oder wie jene über: *sul margine d'un rio*, gelängen ihr mehr, als ernsthafte Stücke. So hätte z. B. der berühmte Crescentini, beym Vortrag von *ombra adorata aspetta*, die Zuhörer bis zu Thränen gerührt; sie hingegen nur kalte Bewunderung erregt". *) Viele fanden den Umfang ihrer Stimme (jetzt eine decime) gar zu gering; bey sehr tiefer Stimmung der sie begleitenden Saiten-Instrumente (blasende duldete sie nicht) waren ihre Gesangs-Stücke noch um einen, ja zwey ganze Töne herabgesetzt, und ihr höchster Ton war [illegible]. Manchem behagte auch ihr zuweilen grelles Forte nicht, das sie aus Paris mitgenommen haben soll; andere meinen, es beweisse merkliche Abnahme ihrer Stimme. Man tadelte die zu öftern Wiederholungen der nemlichen Gesänge: so gab sie uns die Rode'schen Variationen viermal, *la placida campagna* decymal u. s. w. Sind wir nichts Bessres werth als Polonoise und Seiltänzereyen? riefen Mehrere im letzten Concert, als sie, anstatt der auf dem Concert-Zettel angekündigten neuen, wieder obige Stücke hören liess. Wäre Mad. Catalani länger hier geblieben, so konnten diese und andere Urtheile über sie wohl allgemeiner werden, aber durch ihre baldige Abreise ist nun ihr grosser Ruf ganz gesichert. Ausser dem Gewinn ihrer hier gegebenen Concerte, den besondern Geschenken der kaiserl. Familie und einiger hohen Herrschaften, hatte Mad. C. die Annehmlichkeit, während ihres Hierseyns ein am grossen Quai der Newa gelegenes, schön eingerichtetes Haus allein und umsonst zu bewohnen; ja dessen Eigenthümer, der Fürst Theodor Gallitzin, war so grossmüthig, ihr diesen Vortheil auch für die Zeit ihres Aufenthalts in Moskau, wo er einen Pallast besitzt, anzubieten. Sollte sie auch in Moskau weniger als sechs Concerte geben **), so wird sie doch gewiss allen denjenigen gefallen, die sich mit dem, was sie vor andern Sängerinnen auszeichnet, begnügen, und nicht (durch ihren zu grossen Ruf irre geleitet) von ihrem Talente etwas Ueberirdisches, oder wenigstens eine Vereinigung alles dessen, was bisher grosse Künstler im Gesange leisteten, erwarten; welches nicht ist, und auch nicht statt finden kann. Indess möchte man die Frage aufwerfen: wodurch ist Mad. C. so ausserordentlich berühmt geworden?

Mad. Borgondio, die den Herbst und Winter hier zugebracht hatte, und mit ihrem hiesigen Aufenthalt zufrieden seyn konnte, da sie bey sehr mässigem Talent in der Rolle des *Tancred*, bey Hofe sowohl als in der Stadt gefallen hatte, und da die weit geschickteren Sängerin Marianna Sessi ihr gewichen war, verliess uns nach der Ankunft jener so überlegenen Nebenbuhlerin eiligst. Mit einigen guten, von Warschau mitgebrachten Empfehlungen kam sie im September des vorigen Jahres hier an. In ihrem am 20sten September gegebenen Concert hatte sie wenig Beyfall, und noch weniger am 27sten Septbr. als sie bey leerem Hause im kaiserl. Directions-Concert sang, sie gefiel aber in Privat-Gesellschaften durch den Vortrag der Cavatine *di tanti palpiti*, und noch einiger ähnlichen Rossini'schen Lieder, wurde daher vom Adel zu kleinen Concerten eingeladen, und der Marianna Sessi vorgezogen. An dieser tadelte man, dass sie bloss grosse Bravour-Arien sänge, und im Zimmer sich eben so sehr anstrenge, als im grossen Theater. Nun gelang es auch der Mad. Borgondio, die Oper *Tancred* in italienischer Sprache mit Hülfe der deutschen Sänger und Sängerinnen auf die Bühne zu bringen, und hierin hatte sie viel Beyfall; doch ausser dieser Musik möchten sich wohl wenig Opern finden, in welchen sie glänzen könnte. Ihre Stimme ist innerhalb der Octave vom b bis zum eingestrichnen b, sehr angenehm, höher wird sie aber widrig und versagt auch oft. Ausser ihrer einnehmenden Stimme sind ihre Vorzüge: deutliche Aussprache, natürliches Gefühl und ein gebildeter Vortrag in leichten Sachen; Geläufigkeit aber fehlt ihr gänzlich: sie kann keinen Mordent, und noch weniger einen Triller machen. Ueberhaupt erstreckt sich ihr

*) Man muss gestehen, dass beyder Künstler Ansichten hierin sehr von einander abweichen. Er, der Verfasser dieser Arie, (nicht Zingarelli, wie viele glauben) nahm die Bewegung etwas langsam und wirkte mehr durch lang ausgehaltene, mannichfaltig schattirte Töne, und wenige, aber in der höchsten Vollkommenheit ausgeführte Passagen, Letztere behandelte dieses Stück, das sie ziemlich geschwind vortrug, und mit vielen Noten und Coloraturen verzierte, als scherzendes Rondo.

**) Einer andern Nachricht zu folge, gab Mad. Catalani in Moskau den 10ten July ein Concert im Saale der adelichen Versammlung, wobey an 1500 Billette ausgegeben wurden.

Digitized by Google

musikalischer Wissen bloss auf den Vortrag einiger leichtern Rossini'schen oder diesen ganz ähnlichen Arien. Unter zwey Concerten, welche sie während der letzten Fasten in Moskau gab, war das erste voll, das zweyte aber leer. Vor einiger Zeit erhob ein Wiener Correspondent Mad. Borgondio so sehr, dass er sie dem Crescentini in seiner blühendsten Epoche an die Seite setzte; zu diesem Vergleich wurde folgender passen: dass man Rossini den Seb. Bach in der Kunst der Fuge und des doppelten Contrapunkts an die Seite stellte.

Die bekannte, ausgezeichnete Sängerin Marianna Sessi kam vor zwey Jahren in einer für sie vortheilhaften Zeit hieher, denn wir hatten seit vielen Jahren keine gute italienische Sängerin gehört. Im Anfange fand sie viel Beyfall, besonders im *Pygmalion*, und als Cornaro in den *Horatiern*, nach und nach aber, da sie immer nur diese Stücke gab und ihre Arien, einmal so wie das andre, mit, theils guten und passenden, theils geschmacklosen und verunstalteten Verzierungen vortrug, so wurde das Publikum immer kälter gegen sie und spöttelte, als ihr bey Hofe die *Horatier* misglückten, und Mad. Borgondio im *Tancred* grossen Beyfall fand, fiel sie in der Meinung so sehr, dass sie für gut fand, von hier abzureisen. Man kann ohne nicht längern, dass sie mehr Schule, und eine weit ausgebildetere Stimme, als Mad. Borgondio, besitzt; ihr Teillee ist vortrefflich und besonders schön singt sie Mozarts Arien, z. B. *Dove son*, aus *Figaro*, *Parto*, aus *Clemenza di Tito*, auch *Sento mancarmi*, von Mayer und einige andere. Ihre Stimme hat aber sehr abgenommen, der leichte Ansatz fehlt ihr, und durch grosse Anstrengung und Schreyen will sie das Fehlende ersetzen. Jetzt, nachdem man Mad. Catalani gehört hat, ist sie wieder etwas in der Meinung gestiegen, denn Mehrere ziehen ihren Vortrag in langsamen Sätzen dem jener Sängerin vor.

Von fremden Instrumentalisten hörten wir in den letzten Fasten die Hrn. Kobaut, Arnold und Bärmann. Ersterer, Virtuos auf dem Waldhorn und dem Trombon, besitzt Talent, hatte aber in seinem Concert sehr wenig Zuhörer. Glücklicher war der, von mehreren Orten her ruhmlichst bekannte Klavierspieler und Componist aus Frankfurt am Mayn, Hr. Arnold, dessen sicheres, deutliches Spiel, und grosse Fertigkeit in Ueberwindung schwerer Passagen ganz besonders gelobt wurde. Hr. Bärmann, erster Fagottist aus der königl. preuss. Kapelle, brachte Empfehlungen an höchste, hohe und andere Personen mit und spielte vor Ihro kaiserl. Hoheit der Grossfürstin. Es gelang ihm auch wohl, Billets für sein Concert unterzubringen; öfter aber möchte er seinen Zweck hier schwerlich erreichen. Kenner, die ihn in Privatgesellschaften und öffentlich gehört hatten, urtheilten: „Herr Bärmann spielt fertig, aber in einer Art, die man ohne Langeweile nur einmal hören kann; Takt und richtiger Vortrag seyen an ihm so wenig zu rühmen, als seine Compositionen. Sein Ausdruck sey weniger überdacht, und von wirklichem Gefühl belebt, als eine abgemessene, einförmige Abwechselung von fortissimo und piano; wer ihn einmal gehört habe, könne meist voraus errathen, wo sein *p* und sein *ff* anbringen werde. Sein *piano* sey schön; man forte aber auch, auch sey sein Instrument nicht ganz rein."

Von hiesigen Künstlern gaben Concerte: Herr Böhm (Solo-Spieler auf der Violine bey dem kaiserl. Theater) er ist vom Publikum sehr geliebt, und hatte, so wie sonst, auch diesmal eine vortreffliche Einnahme; er spielte ein neues, schweres Concert sicher und leicht, hat überhaupt seit einigen Jahren durch fortgesetztes, unermüdetes Studium an Vorzügen mancherley Art auf seinem Instrumente gewonnen und wird daher überall für einen ausgezeichneten Violinisten gelten können. Herr Field trug sein, schon im vorigen Jahr gespieltes, aber jetzt durchaus umgeändertes, sechstes Klavier-Concert sehr vollendet vor und zeigte sich als Meister in seiner sehr eleganten Manier. Sein Vortrag scheint nie mit dem der Mad. Catalani verglichen werden zu können, indem beyde auf ähnliche Art wirken; nur sind Hrn. Fields Verzierungen bey singenden Stellen neuer und geschmackvoller. Hr. Karl Mayer spielte in seinem nicht zahlreich besuchten Concerte mehrere Stücke mit der ihm eigenen Leichtigkeit und überhaupt meisterhaft, auch muss man ihm das Verdienst lassen, das hiesige Publikum mit Klavier-Compositionen von Hummel, Moscheles, Ries u. a. bekannt gemacht zu haben, da man seit vielen Jahren, ausser den Weeken hier ansässigen Componisten, nur Dussecks, und bisweilen Cramers Concerte öffentlich hörte. Unser

Digitized by Google

erstee Violoncellist, Hr. Meinhard, gab ein neues, von ihm für sein Instrument gut geschriebenes Concert, und variirte russische Lieder von B. Romberg; Reinheit, schöner Ton, edler Vortrag und Deutlichkeit in schweren Passagen sind seine wesentlichen Vorzüge, welche ihm gewiss einen ausgebreiteten Ruf erwerben würden, wenn er andere Länder besuchte. Hr. Schultz, Harfenspieler aus London, der sich seit zwey Jahren hier aufhält, zeigte am 27sten Februar in dem für die Harfe arrangirten Militair-Concerte von Dusseck, viel Fertigkeit, Präcision und Feuer, musste aber, ob er gleich hier beliebt ist, einen Theil der Concert-Kosten aus seiner Tasche bezahlen, weil sich zu wenig Zuhörer einfanden. — Der kaiserl. Kapellmeister Hr. Seyfried trat nach sechs Jahren zum erstenmal am 16ten März wieder auf, und trug ein neues Concert aus Es dur von seiner Composition, mit einem Bachanalischen Rondo von Chören begleitet, vor. Der erste Satz hob mit einem sangbaren Thema an, und war in der Einrichtung, Ausführung und Erfindung der Passagen seinen übrigen Concerten ähnlich, aber — noch länger. Der letzte larmende Satz, nemlich das sogenannte Bachanalische Rondo mit Gesang, machte sehr grossen Eindruck auf das zahlreich versammelte Publikum, und konnte zu diesem Endzweck gar nicht besser berechnet seyn, auch wird hier Hr. Seyfried als einer der ersten lebenden Componisten, und von manchen Liebhabern als der grösste unserer Zeit anerkannt. Er teng diese Composition sehr lebhaft, deutlich und in einer guten Manier vor, doch vermissten wir gefühlvollen Ausdruck, jene grosse, so wohlthuende Nettigkeit, Mässigkeit im Gebrauch der Pedale, und so manche Feinheiten im Spiel, die wir an andern hiesigen Virtuosen gewohnt sind. Hr. Seyfried erhält als kaiserl. Kapellmeister keinen Gehalt, und lebt bloss vom Unterricht im Klavierspiel. — Die Concerte zum Besten der Musiker-Wittwen-Gesellschaft, deren man jährlich drey, bisweilen auch zwey giebt und welche sich durch möglichst gute Aufführung grosser, vortrefflicher Werke auszeichnen, werden vom Publikum jetzt so wenig besucht, dass man sogar für das fernere Bestehen dieser Gesellschaft besorgt ist; so war es auch am 25ten Februar, wo man *Davide penitente* von Mozart, und zum Erstenmale Chembini's *Requiem* hören liess. Ein, vor drey Jahren hier errichtetes, adeliches Liebhaber-Concert hat gleich nach seiner Entstehung, nemlich mit dem zweyten Concerte, wieder aufgehört.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von August Meyer. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der Verf. versteht wirklich für den Bass zu schreiben, und geht nicht, wie jetzt nicht Wenige, tenorisirende, nur in etwas tiefern Tönen gehaltene Melodien. Er schreibt auch überhaupt gut, wenn nicht mit viel, doch auch nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung und Behandlung, rein im Satze, und den Texten angemessen im Ausdruck, obgleich seine Declamation im Einzelnen selten bezeichnend genug oder sonst ausgezeichnet ist. Liebhaber werden keines von allen sechs Stücken ganz ohne Interesse finden. In einigen kann sich auch ein kräftiger Bassängor recht kräftig auslassen und seine Geschicklichkeit zeigen. Die Begleitung, bald mehr, bald weniger obligat, bleibt immer in gutem Verhältnis zur Singstimme, ausgenommen in No. 6, wo überhaupt über die Schnur gehauen ist. Am besten gefallen dem Ref., No. 3, ein Gesellschaftslied, mit Refrain des Chors, No. 4, wenn sie auch der bekannten Musik von Zelter nicht gleichkömmt, und No. 5.

Berechtigung.

In No. 36 dieser Zeitung, Seite 611, Zeile 3 lese man bey J. A. Böhme, statt bey Crans.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № VII. 1820.

Anzeige
für Freunde und Beförderer religiöser Kirchenmusik.

Die heilige Cäcilia.

Geistliche Lieder, Oden, Motetten, Psalme, Chöre und andere Gesänge.

Mit Berathung mehrerer Tonkünstler und Freunde

herausgegeben

von

I. D. Sander.

Drei Abtheilungen, wovon die 1ste Geistliche Lieder, die 2te Motetten und die 3te Chöre enthält.

Der Beifall, mit welchem die vorstehende Sammlung aufgenommen worden ist, bürgt für die Vorzüglichkeit derselben und beweist, dass durch sie einem allgemein und lebhaft gefühlten Bedürfnisse abgeholfen wird. In der gegenwärtigen Zeit, in welcher die Ueberzeugung immer lebhafter wird, dass die Musik es hauptsächlich ist, welche den Gottesdienst belebt und feierlich macht — muss es jedem, welchem dieser grosse Gegenstand am Herzen liegt, doppelt erfreulich seyn, in der heiligen Cäcilia einen reichen Schatz des Vorzüglichsten und Besten gesammelt zu finden. Der Herausgeber hat, wie jedem Kenner einleuchtet, weder Mühe noch Kosten gescheut, um die unsterblichen, grössten Theils wenig oder gar nicht bekannten geistlichen Compositionen der berühmtesten Meister zu sammeln. Ueberall hat er passende, der Würde des Gegenstandes angemessene deutsche Texte untergelegt, oder die fehlerhaften verbessert. Bei der grossen Mannichfaltigkeit von Stücken kann sich ein jeder das für ihn Brauchbare auswählen, da auch für leichte Musik, namentlich unter den Liedern — gesorgt ist, welche auch an Orten aufgeführt werden können, wo es an Mitteln oder an Kunstfertigkeit fehlt, um die schwereren ausführen zu können. —

Nach dem beim Beginnen des Werkes entworfenen Plane, sollte dasselbe in mehreren Jahrgängen fortlaufen, wenn es an Materialien nicht fehlte. Die Urtheile sachverständiger Freunde und Beförderer haben jedoch den Herausgeber bestimmt, von dem ersten Plane abzugehen und das Ganze mit der 18ten erschienenen 5ten Lieferung vor der Hand zu schliessen.

Diese Lieferung enthält zur 1sten Abtheilung: geistliche Lieder etc., die Bogen 15 bis 22, Titel, Vorrede und Inhalt; 2te Abtheilung: Motetten etc., die Bogen 17—24, Titel und Inhalt; 3te Abtheilung: Chöre etc., die Bogen 44 — 47, Titel und Inhalt; und macht daher mit dem schon erschienenen nun ein vollständiges, aus 3 Abtheilungen bestehendes Ganzes aus.

Um die Reichhaltigkeit desselben beurtheilen zu können, setzen wir den Inhalt der 3 Abtheilungen vollständig hierher, und sind überzeugt dass jeder daraus erkennen wird, wie sehr sich der Herausgeber bemühet hat, das vorgesteckte Ziel zu erreichen.

Erste Abtheilung: Geistliche Lieder etc. 91 Melodieen, sämmtlich mit Texten von guten Dichtern geistlicher Lieder, und diese, wo es nöthig war, verbessert. Die Melodieen, grösten Theils von C. Ph. E. Bach, Reichardt, und I. P. Schulz, diesen unübertrefflichen Meistern in der Composition geistlicher Lieder.

Zweite Abtheilung: Motetten, gleichfalls von anerkannten Meistern, als Homilius, Gottermann, Kirnberger, Rolle, Rungenhagen, I. P. Schmidt, Seidel und B. A. Weber. Alles was die beiden ersten Abtheilungen enthalten, bedarf gar keiner Begleitung, sondern kann von Singstimmen allein vorgetragen werden.

Dritte Abtheilung enthält 1) eine aus 9 Nummern bestehende, bisher in Deutschland ganz unbekannte Hymne von Händel. 2) und 3) Zwei Cantaten von I. H. Rolle, diesem gemüthlichsten und religiösesten unter allen Kirchen-Componisten seiner Zeit. 4) Neun Chöre zum gottesdienstlichen Gebrauch an hohen Festen, worunter 2 von Händel, 4 von Rolle, 1 von Reichardt, und 2 von dem gefühlvollen I. P. Schmidt. 5) Dem Unendlichen, Ode von Klopstock, von Reichardt meisterhaft in Musik gesetzt, und aus 5 Nummern bestehend. 6) Ein Chor von Händel, welches bei jedem christlichen Gottesdienste gebraucht werden kann. 7) Drei Choralmelodieen mit figurirter Begleitung.

Der Preis des Ganzen wurde jetzt eigentlich 12 Thaler betragen. Um aber die Anschaffung für Kirchen und Schulen an wie für Unbemittelte unserer Seits nicht zu erschweren, wollen wir den Preis bis zu Ostern k. J. auf 8 Thlr. 12 Gr. setzen, wofür er in jeder Buchhandlung zu haben ist. Bei baarer Einsendung des Betrags an uns selbst, senden wir dasselbe, wohin es auch sey, franco, und bewilligen nach wie vor Freunden und Beförderern des Werkes bei 6 Exemplaren ein 7tes frei.

Digitized by Google

Auch wollen wir von jetzt an die einzelnen Abtheilungen der Sammlung besonders verkaufen und setzen dafür nachstehende Preise fest

Erste Abtheilung Geistliche Lieder 3 Thlr. 12 Gr.
Zweite Abtheilung Motetten etc. 3 Thlr.
Dritte Abtheilung Chöre etc. 6 Thlr.

Die Fortsetzung wird, wenn den Herausgeber Gesundheit erhält, nach einem neuen und veränderten Plane erscheinen. Zu seiner Zeit werden wir den Nothigen davon bekannt machen.

Berlin, den 10 September 1820

Sandersche Buchhandlung.
Kastanien No. 51.

Elementarbuch
der
Harmonie und Tonsetzkunst.

Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der musikalischen Composition.

Von

Friedrich Schneider,
Musikdirector und Organist in Leipzig.

(Preis 2 Rthlr 12 Gr Cour. Geld oder 4 fl. 30 kr Rheinisch.)

Dieses sehr empfehlungswerthe Werk ist nun im *Bureau de Musique* von *C. F. Peters* in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben.

So viele Generalbass-Schulen auch bis jetzt herausgekommen sind, so sahe man sich doch endlich zu einem Werke von diesem Umfange genöthigt, welches eine möglichst klassische Darstellung und systematischen Zusammenhange das wissenswertheste der ersten Elemente der Harmonie, als auch der musikalischen Composition überhaupt, vorzüglich des Standpunktes unserer jetzigen Musik. Es gewährt zur Selbstbelehrung eine leichte deutliche Uebersicht des ganzen Systems der Harmonie und dient als Vorschule der Composition, so wie es auch als Leitfaden bei dem Unterricht dem Lehrer willkommene Dienste leisten wird. So wird auch dieses Elementarbuch von den meisten sogenannten Generalbass-Schulen vortheilhaft unterscheiden, und als ein bisher noch unbekanntes Hülfsmittel zum Studium der Tonkunst noch eine günstige Aufnahme versprechen dürfen; übrigens kann man von dem mühsamen Autor die gelungenste Ausführung mit Recht erwarten.

Bei *Gedultz* in Mainz ist erschienen und in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben

Der lustige Clavierspieler, oder 15 Walzer, 28 Ecoss., 2 Angl. 6 Quadr. 5 Polon. und 5 Marsche, worunter mehrere vierhändig sind. Zum Gebrauche beym Unterrichte im Klavierspielen, herausgeg. von *J. G. Adam.* 1ster Theil, geheft. 1 Thlr.

Es ist für angehende Klavierspieler nicht nur angenehm, sondern auch nützlich, ihnen neben dem Ernsthaften auch Etwas vorzulegen, welches ihr noch wenig gebildetes musikalisches Gefühl mehr anspricht, und was sie daher mit mehr Lust ergreifen, leichter behalten und besser vortragen, als das ihm fremdartigere.

Dieses reichhaltige Musikwerkchen entspricht ganz diesem Zwecke, und darf um so mehr auf allgemein willkommene Aufnahme rechnen, da auch sein Preis für 59 Tänze höchst billig ist.

Die Sachsenfarben, Gedicht von *Ewald Dietrich*. Für das Pianoforte gesetzt von *Krause*. 3 Gr.

Conrad, J. G. Beyträge zum Gesangunterrichte nach Ziffern, nebst Proben einer leichten Bezifferung. 6 Gr.

Adam, J. G. kurze und leichte Gesänge zum Gebrauche beym häuslichen Gottesdienste und bey Singungängen, für grosse und kleine Chöre 4 u. 3stimmig gesetzt. 3ter Heft 18 Gr. (1ster 2ter Heft 1 Thlr. 8 Gr.)

Musicalien-Leih-Anstalt.

Seit dem 1 October ist meine

Musicalien-Leihanstalt

eröffnet, und das erste Verzeichniss der darinnen enthaltenen Musikalien erschienen. Es enthält unter 23 Rubriken 1019 Nummern, welche gegen 1500 Musikstücke in sich fassen. Die Bedingungen der Theilnahme sind

a) ein Abonnement von 1 fl. jährlich, in Vierteljährigen Posten zu 3 kr. — zahlbar, für welches Abonnement man für mehr als 300 fl. Musicalien zur Benutzung erhalten kann, und ausserdem am Schlusse des Jahrs Abonnements für den Werth von 4 kr. als Eigenthum empfängt, so dass also jenes Abonnement eigentlich nur 8 kr. beträgt.

b) Einzelne Ausleihung, in welchem Falle bey 14tägiger Benutzung für den Gulden Werth 4 Kr. entrichtet werden.

Ungeachtet dieser billigen Bedingungen sieht die Leihanstalt doch gewiss keinem andern in Rücksicht der Auswahl nach, und ich kann es dankbar rühmen, dass Sie mir schon durch sehr günstige Urtheile seit der kurzen Zeit ihrer Entstehung erkannt worden ist.

Um so mehr darf ich hoffen, dass die hiesigen und auswärtigen Freunde der Musik das gemeinnützige Unternehmen, welches ich auf ihre warme Theilnahme setze, rechtfertigen und mich dadurch in den Stand setzen werden, auch in Hinsicht des Umfanges meiner Leihanstalt Ausdehnung zu geben.

Schliesslich bemerke ich noch, dass ich fortdauernd ein Commissions-Lager musikalischer Neuigkeiten halte, und dasselbe pünktlich vermehren werde, da ich mich der Wohlwollens und Zufriedenheit der vorzüglichsten Musikhandlungen Deutschlands zu erfreuen habe.

Neuenhahn d. 20. October 1820.

Carl Mainberger
Besitzer der Buch- kunst- und Musik-Handlung.
Riegel und Wiesner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. **№. 45.** 1820.

Auf Veranlassung der neu erschienenen Werke:

1. *Judae Maccabaeus, Oratorium von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing.* 1ster, 2ter, 3ter Theil. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 6 Thlr.)
2. *Empfindungen am Grabe Jesu, Oratorium von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing.* Hamburg, bey Cranz. (Pr. 2 Thlr.)
3. *Missa canonica. Kyrie und Gloria für dreyzehn reelle Stimmen, acht Singstimmen, zwey Violinen, zwey Bratschen und Bass, von Gottfr. Heinr. Stölzel,* vormals Kapellmeister in Gotha. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 5 Guld. Conv. M., oder 7 Gulden W. W.)

Auch unter dem Titel: *Musikalisch-classische Kunstwerke der Deutschen alter und neuer Zeit.* 2te Lieferung.

Die grossen, über Richtung und Geschmack ihres Zeitalters, in Hinsicht auf Musik, entscheidenden deutschen Tonkünstler unter unsern Vorfahren, bis etwa auf die Zeiten Grauns und Hasse's, räumten dem Verstande — oder, für unsern Gegenstand, bestimmter gesprochen: dem Denk- und Combinations-Vermögen — vor der Phantasie und dem äussern Sinne (dem Ohr) ein entschiedenes Uebergewicht mit Vorliebe, nur der Eine mehr, der Andere weniger, ein: die grossen, über Richtung und Geschmack ihres Zeitalters, in Hinsicht auf Musik, entscheidenden deutschen Tonkünstler unserer Tage, verstatten, gerade umgekehrt, der Phantasie und dem äussern Sinne vor jenem Vermögen ein entschiedenes Uebergewicht mit Vorliebe, nur der Eine mehr, der Andere weniger. An Stärke und Innigkeit des Gefühls möchten wohl beyde einander gleich seyn, so wie in dem Bestreben, dies Gefühl, obschon auf den verschiedensten Wegen, und durch die verschiedensten Mittel, auszudrükken: im Ziel ihres Gefühls, und mithin in der Richtung desselben, sind sie freylich einander so unähnlich, als es diese beyden Zeitperioden selbst und überhaupt sind. — Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich behaupte: Darüber sind die Einsichtigen und Unbefangenen einig; und auch darüber, dass jener, Anfangs angeführte Vorwalten der einen oder der andern geistigen Vermögen von der höchsten Vollendung der Kunst, wie wir sie in der Idee ahnen und in Begriffen auszusprechen suchen, abweiche; denn in dieser höchsten Vollendung setzt sie voraus, bethätiget, verwendet, macht sie gelten alle Kräfte in vollkommen gleichem Verhältniss (harmonisch): wobey nur aber durchaus nicht zu vergessen ist, dass hier, wie allerwärts im Praktischen, das Ideal von Keinem vollständig erreicht, von Keinem in der Wirklichkeit vollständig ausgeprägt werden kann — sonst war' er ja eben kein Mensch mehr.

Die, nach solchen Geständnissen, oft aufgeworfene Frage: Welches von beydem, das Väterliche oder das Gleichzeitige, ist nun an sich das Bessere? scheint, wenigstens für den Künstler und sein Thun, wo nicht eine leere und müssige, doch eine unnöthige und eine unfruchtbare — aus Ursachen, worüber sich hier zu erklären nicht Noth thut. Ihm, und für's Haus auch einem Jedem, wird folgendes, näher Bezügliche genügen: Die Weise der Väter, aus ihrer Zeit, deren Grundcharakter und nächstem Bedürfniss hervorgegangen, war für diese eben darum die passendere und wirksamere, mithin auch, wenigstens in so fern, die bessere: es ist aber auch die Weise der Mitlebenden, aus unserer Zeit, deren Grundcharakter und nächstem

Digitized by Google

Bedürfniss hervorgegangen, für diese, die unsrige, eben darum die passendere und wirksamere, mithin auch, wenigstens in so fern, die bessere. Genügt dies dem Künstler und für's Haus: so wüsste ich wenigstens nicht, was wir Andern Gründliches dagegen einwenden könnten, sollte es auch übrigens nicht von allen Seiten genügen. Wir nehmen es also an, und fragen: Was folgt daraus, und was ist damit zu machen?

Das Erste, wie [illegible] folgt, dürfte seyn: Wer jetzt die Alten in ihrer Weise blos nachahmen wollte, der würde etwas Unstatthaftes vollbringen und damit um so weniger Eingang finden, als es den Zeitgenossen dafür an genugsamer Empfänglichkeit, ihm selbst aber, wenn auch wirklich nicht an hinlänglicher Fähigkeit und Geschicklichkeit, was doch kaum von irgend Einem zu erwarten, doch aber an der Gesammtrichtung des Geistes durch die Zeit, und mithin an der, hierdurch erst gewirkten, oder doch genährten und gekräftigten Begeisterung von innen heraus (nicht, durch Studium, Muster etc. von aussen hinein) schlechterdings mangeln musste. Hochachtung, Liebhaberey, ja selbst treue Liebe für irgend etwas ist noch lange nicht Fähigkeit dazu; und Aufwallung, auch die schönste, noch lange nicht jene Begeisterung, und gleichwohl besitzt und verleihet diese allein wahre Schöpferkraft. Nur die unerfahrne Jugend, oder das hartnäckig eigensinnige Alter, kann hier Eins mit dem Andern verwechseln.

Wenn dem nun also ist: was sollen uns jetzt jene fremdartig-alten Werke? und verhält es sich mit dem, bey nicht Wenigen jetzt erwachenden Sammlen derselben nicht ohngefähr so, wie mit dem Sammlen Anderes von alten Heilebarden und Streitaxten, oder von alten Kleidungsstücken und Geräthschaften? „Das sey ferne!" sagt man. „Was hohes ist, soll Höherm dienen! Mag es seyn, dass Neu-Altgierde, Curiositätenkrämerey, gemeiner Sammlertrieb, der nur sammlet, um zu sammeln, hin und wieder mit hineinspielen: etwas Besseres waltet bey weitem vor. Wir wollen die grossen, trefflichen Vorfahren und ihre Werke dankbar der höchst unverdienten Vergessenheit entreissen; der Kenner soll sich von ihrem Reichthum und ihrer Tiefe überzeugen, der Liebhaber an dem Ungewohnten sich ergötzen, an dem Schwierigen und Kunstvollen sich üben, und der Studirende an dem Originellen ihrer Erfindungen, dem Tiefsinnigen ihrer Combinationen, dem Gründlichen und Festbestimmten ihrer Ausarbeitung Schule machen und sich selbst befestigen lernen." — So wahr und gut das ist, so sicher es sich, nun, da die Bahn gebrochen, nach und nach immer mehr erfüllen wird, wenigstens bis auf einen gewissen Grad: so ist es doch nicht alles, und auch nicht das Allgemeinste und Beste. Der grosse und strenge, ernste und fromme Geist dieser Alten, wie er in ihren Hauptwerken lebt, soll auch, und wird uns allen, die wir im Lauf der Zeiten mehr oder weniger von ihm abgekommen sind, allmählig wieder näher treten, wie wir ihm, der durchaus würdige, reinkünstlerische Sinn dieser Alten, entfernt von allem blos Glänzenden, blos Reizenden, unbesorgt um blosses Effectuiren — das Wort im gemeinen Sinn des täglichen Verkehrs genommen — wie er, dieser Sinn, im Ganzen ruhet, nicht an Einzelnem haftet, wie er überall — einzig und allein, oder doch vor allem, darauf ausgeht, *die Sache* auf's deutlichste, vollständigste, würdigste, Geist und Herz durchdringend auszusprechen: dieser Sinn soll den Künstlern in ihren Werken, und uns im Prüfen und Geniessen derselben, wieder kenntlich, theuer und geläufig werden, die Ausführenden sollen wieder, indem sie diese Werke angemessen vortragen, sich an ihnen nicht nur erfreuen, sondern auch erheben, bereichern, stärken und erbauen: und nun soll dies alles auf unsere Meister in ihren Werken seinen geistigen, nicht blos technischen, oder gar blos mechanischen Einfluss behaupten. „Da bekommen wir ja doch die Nachahmung!" Ganz und gar nicht. Weit, und gleich vom Ursprung, von innen heraus verschieden ist diese von freyer Schöpfung eines, so oder so gebildeten, bereicherten, geleiteten Geistes. Nachahmung ist nie Schöpfung; erreicht auch nie das Urbild. Was im Lauf der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden. Als es geboren ward, war es ein rechtzeitiges, gesundes, lebensvolles Kind: wird es nachgemacht, so entstehet eine, wenn auch noch so kunstreich abgeformte, den ersten Blick vielleicht sogar täuschende Wachspuppe, deren Leblosigkeit aber bald empfunden, und dann sogar um so abstossender empfunden wird, je vollständiger sie nachgebildet ist. Ein solcher Einfluss alter Kunstwerke auf unsere Meister wäre

also kein guter; ein schlimmer wär' er sogar denn was diese unsere Meister ohne ihn leisten, hat dann doch Leben, und solch ein Ab- und Nachgeformtes wäre todt: alles Lebendige ist aber mehr werth, als das Todte; sondern das müssen wir uns von unseren Meistern wünschen, dass sie, haben sie sich von den werthen Alten mit dem vorhin erwähnten Allgemeinen durchdrungen, haben sie sich dies zu eigen gemacht, nun in ihrer, in der heutigen Kunst, nach den grossen Fortschritten derselben von gewissen Seiten her, und mit den überaus vermehrten und vervollkommneten Hülfsmitteln derselben, so aussprechen, wie sich die Vorfahren, lebten sie jetzt, und wären sie dieses Vortheile theilhaftig, aussprechen würden. Das ist nun freylich kein Wunsch, dessen Erfüllung sich weiter unter Regeln bringen oder auch beyspielsweise vormachen lässt, als, wie man keine falschen Quinten- und Octavenfortschreitungen schreiben dürfe: das muss der Künstler — erst fühlen und innerlich anschauen: sonst ist er keiner, dann sich klar machen und wie im Bilde sich selber verhalten: sonst ist er kein rechter. Es ist das aber auch kein Wunsch aus dem Blauen ins Blaue hinein, sondern es ist wahrhaft thunlich — ja, eben wie die Tonkunst jetzt, nemlich in ihren grössten und besten Werken steht, hängen sich die Enden der Linien, wie weit ihre Mittelpunkte von einander stehen mögen, schon wie von selbst zu einander hin, es ist auch nicht einmal allzuschwer: denn Sinn und Empfänglichkeit dafür — die erste Bedingung, und, wenn sie nicht vorhanden, die am allerschwersten herbeyzuführende — ist schon da und dort vorhanden, und die Geschicklichkeit auch, ja, man darf behaupten, es ist in einigen Hauptwerken der neuesten Zeit schon wirklich, und (Fasch sollen wir nun einmal nicht kennen lernen) auf das herrlichste wenigstens in Einem geleistet — in Mozart's *Requiem*, dem in dieser Hinsicht wohl nachgesagt werden könnte, würde es von Jedermann cum grano salis verstanden: Händel, der Händel, der das Utrechter *Te Deum laudamus* schrieb, und Astorga (der ältere), der Astorga, der uns das *Stabat mater* hinterliess — wären diese zu Einem Manne zusammengeschmolzen, und dieser hätte jetzt gelebt: so würde dieser Mann das *Requiem* also geschrieben haben,*) wie es Mozart geschrieben hat —

Wie weit man nun im Reiche der Geister, von dem, was vor Augen liegt, auf das zu schliessen sich erlauben darf, was aus jenem wahrscheinlicher Weise folgen möchte, so weit mögen Tonkünstler und Freunde der Tonkunst auch hier schliessen; die Ersten, um sich für das zweckmässigste Thun zu befeuern, die Zweyten, um sich für das beste Empfangen und willige Unterstützen zu stimmen, Beyde aber, um sich freyn und schöne Aussichten zu eröffnen, ruhig beseitigend die Lamentationen oder Anschuldigungen so Mancher gegen die Zeitgenossen, weil sie, in dieser oder jener Hinsicht, nicht gerade ihnen oder ihren Abgöttern gleichen. Mir — soll ich das Facit meiner Wahrscheinlichkeitsrechnung preisgeben — stellen sich die Dinge also vor:

Es ist in und zu aller geistigen Thätigkeit eines jeden Zeitalters, wie eines jeden Menschen, eine gewisse Summe, ein gewisses Maas an geistigem Stoff vorhanden und durch das Geschick gegeben. Unter dessen Vergünstigung und Leitung wird dieser Stoff von den begabtesten Genien der Zeit erfunden, und zu dem gesammlet,

*) Nicht nur Componisten, auch einige unserer Virtuosen haben schon diesen Weg mit schönstem Erfolg eingeschlagen, und zeigen in ihren Leistungen, was oben von jenen und den ihrigen gerühmt worden ist. Und hier sey es erlaubt, freudig und achtungsvoll einer jungen Künstlerin zu gedenken, der, zur Bewunderung und zum Entzücken der Kenner und aller Musikfreunde, die mit ihm bekannt worden, und die ihn zu fassen und zu beurtheilen fähig sind, seit kurzem aus dem engern Kreise seiner seitherigen Thätigkeit etwas weiter herausgetreten ist: der Hrn. Johann Schneider, Jüngern Bruders unsers Musikdirectors, Hrn. Friedrich Schneider — bekanntlich der Verf. des Oratoriums, der Weltgericht, und anderer trefflicher Werke. Jener eminente, in seiner Art auf Erden jetzt höchstwahrscheinlich einzige Künstler, spielt Orgel in der Weise, wie vielleicht Sebastian Bach, nach allem, was uns von glaubwürdigen Geschichtschreibern aufbehalten worden und aus seinen Werken abzunehmen ist, spielen würde, wenn er jetzt lebte; wo er mindlich, Hr. Johann Schneider, ein Werk zur Hand bekömmt, wie er es eben an seinem Wohnorte, in Görlitz, besitzt. Man müsste die Görlitzer um diesen Mann, in dem sich ein so tiefsinniger, überreicher Geist und eine solche unerstaunende Geschicklichkeit vereinigt, beneiden, erführe man nicht, auch sie wissen ihn hochzuhalten und dankbar zu geniessen. der Verf.

Digitized by Google

was sie gefunden, dann aber, mehr oder weniger, besser oder weniger gut, von ihnen selbst verarbeitet. Dieser, mehr oder weniger verarbeitete Stoff wird nun den Talenten, dem Fleiss und der Geschicklichkeit überliefert, welche nachhelfen, mannigfacher anwenden, weiter verarbeiten, was sie empfangen; worauf dann allmählig jene Summe, tausendfältig und immer anders gestaltet, doch aber im Wesentlichen dieselbe, gleichsam Gemeingut der Zeit und in die allgemeine Bildung und geistige Thätigkeit ihrer Genossen aufgenommen wird. Hieran, und während sich dies Errungene immer weiter verbreitet, fängt der Geist an, sich gewissermassen an ihm zu erschöpfen, und es entstehet ein Halt, oder, wie weit dieser in der geistigen Welt überhaupt möglich, ein Stillstand und damit schliesst sich eine Periode. Nun gehet es — entweder, von neuem, plötzlich, und nach anderer Richtung aufwärts, durch neue eminente Genies; (das ist ein mehr seltenes Fall;) oder auf Abwegen niederwärts; (die Geschichte lehrt, dass das der gewöhnlichste Fall ist,) oder auf geradem Wege vorwärts. Wie nun überall in der Welt der Geister, so ist es auch in der Kunst, und namentlich in der Tonkunst. Dass mit den Genien, Haydn und Mozart, unsere tonkünstlerische Periode begonnen hat, dass sie durch Beethoven und einige andere grosse Geister zu ihrer Höhe dann weiter fortgeführet worden, weiss Jedermann, dass aber jetzt jenes Halt sich zu zeigen anfange, könnte, dunkt mich, Jedermann wissen. Was wird nun werden? Eins von jenen Dreyen scheinlich. Das Erste? Möglich, aber nicht wahrscheinlich; wenigstens lässt sich über diesen Fall, als etwas gar nicht in unsere Gewalt Gegebenes, nicht im voraus sprechen. Das Zweyte? Das wollen wir nicht fürchten, und die Einzelnheiten, die darauf hinzudeuten scheinen, denen aber wenigstens eben so viele Einzelnheiten, die geradezu widersprechen, entgegenzustellen sind, eben als Einzelnheiten, ohne entscheidenden Einfluss auf das Ganze betrachten. Somit das Dritte. Wir sich nun eben jetzt gewissermassen auf ähnliche Weise — nicht sowohl aus der Verschmelzung von Alt und Neu, als vielmehr auf die Grundlage von verschmolzenem Beydem, eine neue Melodey vielleicht und hoffentlich aufzubauen scheint: so, dunkt mich, könnte dasselbe, und noch wahrscheinlicheres und leichtes, auf dem angedeuteten Wege mit der Tonkunst geschehen, und eben damit für dieselbe eine neue, schöne, und überaus würdige Epoche herbeygeführt werden.

Das ist es nun eigentlich, warum sich — irre ich nicht — der nachdenkende Tonkünstler und Musikfreund der öffentlichen Bekanntmachung vorzüglicher alter Werke erfreuet; weshalb er auch den Herausgebern, haben sie gut gewählt und treulich gesorgt, sich zum Danke verpflichtet glaubt, und den Verlegern, haben sie nicht minder das Ihrige gethan, gleichfalls. Beydes letztere aber spricht es um so lieber aus, da dergleichen Unternehmungen meistens einen namhaften Aufwand vermögen und für den Augenblick schwerlich Vortheil gewähren.

Jene Freude und diesen Dank theile nun auch ich, und namentlich in Hinsicht auf die oben angeführten Werke. Sie bieten die Ausbeute für jenes Fach der Tonkunst seit etwa einem halben Jahre — so weit nemlich diese Ausbeute mir hat bekannt werden können. Die Wahl ist echt gut, und Herausgeber und Verleger haben das Ihrige treulich gethan. Eine Recension der Werke selbst schreibe ich nicht, sie würde auch eben so unerwartet und unwillkommen seyn, wie in einer Literaturzeitung die Recension eines alten Classikers, von dem eine neue Ausgabe veranstaltet worden. Was für diese Ausgabe gethan, will man wissen; die Bekanntschaft mit dem Werke selbst wird vorausgesetzt. Doch verstattet man dir oder die andern kurze Nachweisung auf dieses, wenn sie, obschon nichts eben Unbekanntes, doch etwas bringt, was nicht jeder gleich zur Hand hat, nicht jeder gleich zur Hand bekommen kann. In diesem Sinne, bitte ich, Folgendes aufzunehmen.

Judas Maccabaus wurde von Händel über einen englischen Text geschrieben, dem man schwerlich etwas nachzurühmen hat, ausser, dass er auf anständige Weise dem Meister Gelegenheit bot, seine Kunst, durch Ausdruck höchst verschiedener, edler Gefühle, von der tiefsten Trauer, bis hinauf zu volksmässigem Siegerfreude und zum demuthsfrohen Dank- und Preise Gottes, in all ihrer Mannigfaltigkeit zu zeigen. Das hat denn auch H. redlich und glorreich gethan. — Es ist dies Oratorium eines seiner letzten: es schrieb es im Jahr 1746, nicht lange vorher, ehe er ganz erblindete, weshalb er auch

schop das Meiste nicht mehr selbst niederschrieb, sondern seinem Freunde, und Kunst- und Hausgenossen, Smith, in die Feder dictirte. Vielleicht ist letztes ein Grund, warum er hier (im Ganzen genommen) für Verständniss und Ausführung leichter schrieb, als sonst wohl. — Händel zählte dies Oratorium zu seinen besten; führte es öfters und gern auf, und stellte es nur dem *Messias*, dem *Saul* und dem *Simson* nach. Es wurde bald, und blieb hernach, in England vorzüglich beliebt; einige Stücke daraus, vornehmlich der herrliche, populaire Triumphgesang der Siegenden beym Einzug, kamen sogar in den Mund des Volks. — Die Partitur ist nur noch in englischen Ausgaben erschienen. Einzelne Stücke mit Klavierbegleitung hat Hiller und haben Andere in Deutschland drucken lassen. Van Swieten in Wien bewog Mozart, wie frühee den *Messias*, so den *Judas Macchabäus* zu bearbeiten. Mozart that es, beschränkte sich aber hier noch mehr, als dort, auf eine, unsern Zeiten angemessene Instrumentirung, und blieb auch da fast nur bey Vervollständigung stehen. Der musikliebende Ehrling in Hamburg legte dem Werke, zum Behuf der Aufführungen in Deutschland, deutschen Text unter. Dieser Text ist auch bey obengenannter Ausgabe gebraucht, aber von Hrn. Clasing mit Einsicht und grosser Sorgsamkeit da abgeändert, wo er Veränderungen in der Musik nöthig machte, oder beym Gesang sich unbequem, ungefügig aussprechen liess. Diese Einsicht, Sorgsamkeit und beharrliche Liebe zur Sache zeigt Hr. Cl. auch bey der Abfassung des Klavierauszugs, der Anordnung des Stichs etc. Man kann das wohl nicht besser machen. Und auch der Verleger hat das Seinige löblich geleistet: der Stich ist deutlich und schön; Papier und alles Aeussere ausgezeichnet; von Incorrectheiten ist mir auch nicht eine aufgestossen; und der Preis ist, nach Verhältniss der Stärke des Werks, nicht zu theuer. Die jetzt fast überall zusammentretenden Vereine geschickter Liebhaber zur höhern Bildung ihres Geschmacks und zur Uebung eines edlern Gesanges werden Beyden für diese wichtige Vermehrung ihrer Sammlungen Dank wissen und hoffentlich sie fleissig benutzen. —

Die Empfindungen am Grabe Jesu sind von Händel schlechthin ein Oratorium genannt worden, und auch eigentlich nicht also zu nennen, nemlich in dem Sinn, wie man ehedem das Wort nahm. Sie sind eine ausgeführtere Kirchencantate über einfache, vom Componisten selbst zusammengestellte Worte der heiligen Schrift, wie die Engländer diese Gattung von alten Zeiten her vorzüglich liebten, (ob sie sie jetzt noch vorzüglich lieben, weiss ich nicht,) und Anthems nannten; meiner Ueberzeugung nach, für den öffentlichen Gottesdienst bey weitem die zweckmässigste, und auch die wirksamste Gattung der Cantate. Händel hat solcher Anthems viele, und alle seiner selbst und ihrer edlen Bestimmung würdig geschrieben. Gedruckt sind wenige, auch in England, wer ihrer in Abschrift benutzt, hält mit Grund sie hoch. Oben genannte Cantate nun ist, für die höhere Feyer des Charfreytags, in mehrern Sätzen als andere ausgeführt. So viel mir bekannt, weiss man nicht, wann Händel sie geschrieben hat, wenigstens finde ich in den Schriften über ihn und seine Werke keine Nachricht darüber: der Styl des Ganzen aber, und gewisse Eigenheiten der Modulation, (z. B. in dem köstlichen Satze: Es ruhet in Frieden sein Leib etc.) deuten auf des Meisters früheste Zeit in England, so dass ich ihr ein Alter von wenigstens hundert Jahren zuschreiben möchte. In Deutschland wurde sie zuerst vor etwa funfzehn Jahren durch den Abdruck der Partitur aus einer Abschrift bekannt. (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.) Dieser Abdruck enthält auch den deutschen Text, welcher hier dem Auszuge untergelegt ist. Man darf wünschen, dass, wenigstens dort, daneben der englische Originaltext beybehalten worden wäre; nicht, als wenn man sie unter uns nach diesem singen sollte, sondern weil der nur unbekannte Werth des deutschen Textes nicht ganz in die Idee der Gattung eingegangen ist, und nicht — wie bekanntlich beym *Messias* so vortrefflich gelungen — an die Stelle der Worte der öffentlich autorisirten englischen Bibelübersetzung Worte der öffentlich autorisirten deutschen Bibelübersetzung untergelegt hat. Hin und wieder hat er sich anderswo durch diesen genähert, und so wird man mit seiner Arbeit nicht gerade unzufrieden seyn; vielleicht einzelne zu modrne Phrasen abgerechnet. — Händels Genie verleugnet auch in diesem Werke keinen seiner bekannten Vorzüge, in wie weit sie hier zur Anwendung kommen konnten; denn z. B. alles Glänzende, feurig Aufregende, ist hier

absichtlich vermieden. Zweyerley aber scheint mir hier ganz besonders bewunderswerth: die herrliche Fortschreitung und Steigerung der Gefühle ohne alle, mehr oder weniger dramatische Anlage und Entwickelung des Textes; und die, bey aller Mannigfaltigkeit und Tiefe des Ausdrucks und der Kunst, so kindliche Einfalt, fromme Demuth, rührende Selbstbeschränkung. Was das Letzte anlangt, so kann man, ohne schwächlich zu erscheinen, gar nicht weiter gehen, als hier geschehen ist, namentlich in den Hauptsätzen. Seite 17 folgg. (wo man auch, von Seite 19 an, den Choral so schön und eigenthümlich eingeführt findet.) Seite 26 „Der Frommen Angedenken etc" und S. 52 folgg. „Es ruhet in Frieden etc" — Alles, was dem Verf. der Klavierauszugs und dem Verlegee beym *Judas Maccabäus* nachgerühmt worden ist, ist ihnen auch hier nachzurühmen. Kleineren Gesangvereinen der rechten Art ist dies Werk, zu ihrem Bedarf, selbst noch mehr zu empfehlen, als jenes Oratorium. —

Das Letzte der oben angeführten Werke, in vollständiger Partitur sehr schön gestochen, ist früher wohl nur sehr Wenigen bekannt gewesen; ist dies doch jetzt der geistreiche, an Reichthum und Tiefe der Kunst (in seiner Art) kaum übertroffene Autor selbst! (geboren 1690.) Ich würde mir zur Pflicht machen, das Wesentlichste von seinem Leben und seiner Weise hier einzuführen, wäre dies nicht (nach Hiller) von Gerber im älteren Tonkünstlerlexikon geschehen; worauf denn die Leser lieber verwiesen seyn mögen. Gerber sagt, wie viel Bildliches, doch ganz gewiss dessen nicht zu viel von diesem grössen Contrapunktisten, und die vorliegende Messe allein schon kann das den Kennern bezeugen. Es ist dieselbe, die Gerber S. 592 meynt, und als eines der Hauptwerke Stölzels mit grösstem Recht anführet. Kennen, der den strengen, ja allerstrengsten Styl, der, in dieser Hinsicht, grösseston unseres Vaterlandes studiren will, sollte dies Werk schlechterdings; und man kann sich aus ihm, besonders aus Sätzen, wie Laudamus te — S. 15 bis 26, und Cum sancto spiritu — S. 39 — Ende, recht wohl auch des Meisters rührendes Ende erklären. (Durch immerwährende, unablässige Anstrengung des Tiefsinns an den reichsten, besonderesten Combinationen, und deren Zweckführung zu grosser Einfalt bey kaum übersehbarer Mannigfaltigkeit, wurde er, noch nicht hoch bey Jahren, zu einem Kinde, und zwar zu einem frommen, liebevollen Kinde, das spielte, und am liebsten mit seinen eignen Werken, die er nun gar nicht mehr begreifen konnte.) Wer blos moderne Musik kennt, der wird sich durch diese wie in eine neue, ganz fremdartige Welt versetzt finden; oder bestimmter: wie in einen der grossen Dome altdeutscher Baukunst, die den, der aus gewohnter Umgebung zuerst in sie tritt, Anfangs nur befremden und ihn durch ihre Massen imponiren, bis sich der Geist zusammenfasst und das Auge übt, wo er denn allmählig die Verhältnisse der Theile, an sich, und hernach zu dem Ganzen, nun das Ganze in den Theilen und die Theile in dem Ganzen, hierauf den übergrossen Reichthum edlen Geschmackes und den erstaunlichen Vollendung in der Ausarbeitung jeder Einzelnheit bis zu dem Kleinste und Unscheinbarste, endlich aber — beharrt er, und ist er auch sonst die Mühe dazu — dies alles in dem Einen, und dies Eine in dem allen, erkennt, würdiget, geniesst. Dass dazu nicht wenig gehöre, und eben das, was man der Musik darzubringen jetzt gar nicht mehr gewohnt ist: das ist nicht zu leugnen; und dass man dies nicht von Jedermann, auch nicht von jedem, sonst sehr achtbaren Musikfreunde, verlangen könne: das ist gleichfalls unleugbar. Es ist genug, wenn der Künstler, der Kenner, der auch nach dieser Seite hin ausgebildete Liebhaber, der Musik Studierende und der Sammler an Werken dieser Art lebendigen, darum aber ja nicht ausschliessenden Antheil nimmt: jedes Andere hingegen sie, und den Geschmack an ihnen, mit einem gewissen Respect auf sich beruhen lässt. Wer mehr verlangt, ist unbillig, und erreicht nicht nur nicht, was er verlangt, sondern oftmals das Gegentheil. — Das Werk hat noch den allgemeinern Titel: Musikalisch-classische Kunstwerke der Deutschen alter und neuer Zeit. 2te Lieferung. Möge der nachverständige, geachtete Verleger in den Stand gesetzt werden, diese wohlangelegte Sammlung von Zeit zu Zeit fortsetzen zu können! Ich zweifle nicht daran; zumal, da er in Wien lebt. —

Leipz. *Rochlitz.*

NACHRICHTEN.

Königsberg, Januar — September 1820.

Die Hueseysche Schauspieler-Gesellschaft schie auch in diesem Frühjahr fast, uns manches Neue and manches Gelungene, zu bieten. Von Opern gab sie: *die tiefe Trauer, Ludiska, der Kapellmeister von Venedig, der Sänger und Schneider, der Zinngiesser, Ferdinand Cortez*, (neu, sofange imponirend, aber für die Dauer nicht ansprechend) *Luise* (von F. L. Benda), *die Schweizerfamilie, das Donauweibchen, Camilla, Don Juan* (der Donna Elvire gefiel es, bey der ersten Vorstellung desselben, statt der herrlichen Arie: Mich verlässt etc, eine hier sehr unpassende Bravourarie von Mozart einzulegen und, auf die höfliche Bitte mehrer Musikliebhaber, bey der zweyten Aufführung die Partie doch unverändert zu geben, die ganze Scene wegzulassen), *den Calif von Bagdad, Achilles, Damons, den neuen Gutsherren, den goldnen Widder* (neu, Musik von Urban in Elbing, einem talentvollen Manne. Schade, dass er Mühe und Zeit an diesen Text verschwendete. Nach einer Erklärung in unserer Zeitung muss man aber glauben, es sey dieser Text nicht componirt, sondern einer schon vorhandenen Instrumentalmusik angezwängt worden); *Susanne, Rothkäppchen*, von Boieldieu (neu, gefiel nur mässig, wie es bey dem elenden Sujet auch nicht anders möglich ist), *Tancred*, (neu, wurde gut gegeben und gefiel sehr. Warum denn auch nicht? Gefällige Melodieen mit wirksamer Instrumentirung finden bey guter Ausführung wohl willige Hörer. Wie man sich aber an Festtagen wohl mit Zuckerwerk traktirt, dann aber sich zu gesundrer Kost zurückwendet, so dürfte es auch dem hiesigen, wie bisher jedem Publikum mit Ernst gehen.) *Fidelio*, (wurde, auf Verlangen, bey seinem Hause und öfter wiederholt, dass Niemandem auch etwas mehr, als nach dem Ende der Vorstellung gelustete.) — Am Anfange des May verliess uns Hr. H., um in den grössern Städten Lithauens, vorzüglich in Tilsit, die Sommerzeit über Vorstellungen zu geben. Wir *) erwarten ihn zum Herbst und Winter recht gern zurück und stimmen willig in den Lob ein, welches der Gesellschaft vom Publikum gezollt wird, wenn wir gleich nicht glauben, dass manches Gelernte das Höchste sey, was die Kunst erringen kann. (Vergl. die Recension des *Tancred* in der hiesigen Hartungschen Zeitung. Ob durch solche Schmeicheleyen brave Künstler sich wohl geehrt fühlen können? — l)

Concerte. Am 12ten Januar musikalische Akademie des Clarinettisten, Hrn. Schick, aus Stettin, im Schauspielhause. Am Charfreytage *der Tod Jesu* von Graun, aufgeführt von Hrn. Musikdirector Rink im Junkerhofe. Der verdiente Violoncellist, Hr. Neumann, gab zwey Abonnement-Concerte, die ihm jedoch nicht die Kosten brachten. Am 13ten April Concert des wackern Violinisten, Eduard Maurer. Es spielte ein Concert von Kreutzer und ein Potpourri von Fesca. *Der erste Ton* von Rochlitz und C. M. von Weber machte den Beschluss. Mad. Hussey die jüng. declamirte; das Theater-Personale sang. — Am 19ten May führte Hr. Strebe im neuen Schauspielhause Winters Schlachtsymfonie mit Chören und von Beethovens Schlacht bey Vittoria auf. — In einer declamatorisch-dramatischen Abendunterhaltung, die Hr. Carl Wiehe, Hofschauspieler vom St. Petersburger Theater, gab, spielte Hr. Gust. Wiehe, dessen Bruder, hiesiger Musiklehrer, ein Pianoforte Concert von Dussek und Variationen von Moscheles mit Accompagnement lobenswerth. — Die Herren Hostié (schon öfters als Clarinettisten rühmlich erwähnt) und Wiehe unterstützten die genannten und weiter unten noch zu benutzenden Concerte fremder Künstler mit Bereitwilligkeit durch ihr Spiel. Ein gleiches ist von zwey ausgezeichneten Dilettanten (warum sie nicht nennen?) dem Conrector, Hrn. Hutzler, der die Violine mit Virtuosität spielt, und dem Lehrer an der französischen Schule, Hrn. Schlick, zu rühmen, dessen herrliches, ruhiges und sicheres Violoncellspiel uns schon oft grosse Freude gewährte. Dass beyde ihr Licht nicht unter dem

*) Dieses Wir, dessen ich mich zuweilen bediene, bezieht sich darauf, dass ich meine Ansichten mit denen solcher Freunde austausche, denen ich als gründlichen und unparthevischen Urtheil zutraue, denn ohne Austausch der Meinungen ist keine richtige Ansicht denkbar. Nur die Einseitigkeit hält sich für unfehlbar. *Der Correspondent.*

Digitized by Google

Scheffel setzen, wie so Viele, verdient dankbare Anerkennung.

Ich habe diesen Bericht bis jetzt zurückgehalten, um zugleich Nachricht über die Concerte zweyer der berühmtesten Sängerinnen unserer Zeit, die, beyde aus Russland kommend, unsern Ort besuchten, ertheilen zu können. Die Eine derselben, Mad. Marianna Sessi (Sessi-Naturp) ist auch im nördlichen Deutschland schon rühmlichst bekannt, die Andere, Mad. Gentile Borgondio, richtet ihren Weg dahin. — Mad Sessi gab vier Concerte für sich und ein fünftes für die Armen, alle im neuen Schauspielhause bey mässig erhöhten Preisen, und das geräumige Haus war, vorzüglich in ihren vier Concerten, stets angefüllt. Im ersten Concert sang sie eine Arie von Generali, eine von Orlandini, die aus Mozart's *Figaro*: *Dove sono etc.* und ein von ihr componirtes Volkslied mit vorangehendem Marsch. Im zweyten Concerte die Arie: *Son regina*, von Portogallo, die Preghiera aus Zingarelli's *Romeo und Julie*, die Arie aus Mozart's *Titus*: *Parto etc* mit obligater Clarinette, und auf Begehren das erwähnte Volkslied. Das dritte und viertemal trat sie als Pygmalion in einer italienischen Oper (Monodrama) in zwey Aufzügen, componirt von Cimadoro, auf. Nach der ersten Vorstellung desselben sang sie, vorgerufen, wieder das Volkslied. Im Armen-Concerte wiederholte sie einige der schon gesungenen Arien. — Ueber die vortrefflich ausgebildete, wenn auch nicht mehr jugendliche Sopranstimme der Mad. Sessi und den unbezweifelten grossen Werth dieser Künstlerin ist in diesen und andern Blättern schon so oft gesprochen worden, dass ich mich einer Wiederholung ihres verdienten Lobes enthalte. Ich gestehe aber, seit Mad. Maca, die ich vor etwa zwanzig Jahren hörte, keine solche Silberstimme gehört zu haben. Der Beyfall, den Mad. S. auch hier, bey Kennern und Musikfreunden fand, war ausserordentlich. Ganz vorzüglichen Effect machte sie aber in der einfach gesungenen Arie Mozart's: *Dove sono i bei etc.*, durch welches Stück das Publikum mit Recht enthusiasmirt wurde. Die Arie aus *Titus*, welche sie reicher verzierte, war weniger für ihre grossartige Stimme, die mehr durch getragene Töne, als durch Fertigkeit imponirt, geeignet. Ueberhaupt scheint Mad. S. im Verzieren nicht ganz glücklich. Als Pygmalion hatte sie herrliche Momente.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Kurze Anzeige.

Zwölf vierstimmige Arien ohne Begleitung, zunächst für Chöre und Singanstalten, ges. von A. Mühling. 1gtes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Ps. 1 Thlr.)

Die Chöre und Singanstalten, welchen der Verf. diese Arien zunächst bestimmt hat, sind wohl die, der Schulen in mittlern und kleinen Städten, besonders des protestantischen Deutschlands, wo die Chorschüler, oder wie sie sonst heissen, entweder öffentliche Umgänge halten oder in den Häusern zu Gehör kommen, und, sollen sie nicht arrangirte, oder immer dieselben Originalstücke vortragen, sich selten zu helfen wissen, weil sie Grosses, künstlich Ausgeführtes weder bezwingen, noch ihr Publikum dafür empfänglich machen können, und doch selten etwas Neues erhalten, das ihren Kräften, so wie den Verhältnissen angemessen, dabey von Interesse und doch auch in regelmässiger Form geschrieben wäre. Alles dies lässt sich nun diesen Arien nachrühmen: die Texte sind angemessen, wenn sie auch zum Theil poetisch nicht eben von Bedeutung sind; die Musik ist nirgends ohne Interesse, wenn sie sich auch, eben um ihrem nächsten Zwecke treu zu bleiben, nicht hoch versteigt; die Schreibart ist sehr einfach und rein; die Ausführung für die Sänger sehr leicht. — Das Werkchen ist in Stimmen gestochen, und, aus den angeführten Ursachen, denen, die es bedürfen, bestens zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlegerin.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. **№. 46.** 1820.

Anrede an die Schweizerische Musikgesellschaft, bey Eröffnung ihrer Sitzungen in Basel, den 14ten Brachmonat 1820, von Hans Georg Nägeli.

Auch an dieser Stelle, in dieser Stadt, wo wir uns so lange schon umwunschten, und nun unsern Wunsch durch die freundlichste und traulichste Aufnahme vollkommen erfüllt sehen, ist es mir vergönnt, Sie, alte Freunde, neun Kunstjünger, treue Anhänger der alten und der neuen Schweiz, Bewahrer ihrer alten und Beförderer ihrer neuen Cultur und Sitte, als sämmtlich bewährte, würdige Schweizer, aus vollem Herzen zu begrüssen und in der Fülle der Freude zu bewillkommnen.

Auch an dieser Stelle liegt es mir ob, unsere Verhandlungen, nach unserer seit mehr als einem vollen Jahrzehend hergebrachten Uebung, und nach dem öftern Beyspiel meines verehrten Herrn Collegen, mit der Betrachtung des Verhältnisses unseres Instituts zum Vaterlande im Allgemeinen, und des besondern Einflusses unserer Kunst auf das gesellige Leben, zu eröffnen.

Es ist eine grosse Aufgabe, da, wo die Kunstbildung einmal so, wie bey uns, in's Leben hineingewachsen, wo sie mit andern Erscheinungen und Aufgaben des geselligen Daseyns so vielfach verflochten ist, wo viele Tausende davon täglich ihre Uebung und ihren Genuss, ihre Erbauung und Veredlung finden, ihre gereiften und ihre noch heranreifenden Früchte auch für Wissenschaft und Erkenntniss zu pflegen und zu pflücken.

Eben bey der Unerschöpflichkeit dieser Aufgabe ist es um so zweckmässiger, mit unsern Betrachtungen von irgend einem vereinzelten Punkt, sey es nun Erscheinung im Kunstgebiete selbst, oder Ereigniss im wirklichen Leben, auszugehen.

Mein Thema muss mir diesmal die Leipziger musikalische Zeitung hergeben. Auch Zeitungs-Artikel enthalten ja den Geist der Zeit, wenigstens artikelweise; und dieser ist für uns nicht zu weit hergeholt; er geht uns an; er bringt uns eine Sprache; er ertönt uns, nicht zwar zum Widerspruch, wohl aber zum Versuchen, einer Art Widerspruch, der dort steht, uns näher zu erklären.

Der Berner Berichterstatter jener Zeitung scheint es nämlich widersprechend zu finden, dass in der „Hauptstadt der Schweiz" die Musik nicht so cultivirt sey, wie in den kleinern Schweizerstädten Lenzburg und Olten. Aus der Luft ist sein Urtheil gewiss nicht gegriffen; er selbst residirt, wie es scheint, in der Hauptstadt, der Bericht von und aus derselben ist daher so befugt als glaubwürdig.

Dieser Vorfall giebt mir Stoff zu folgenden nähern Betrachtungen.

Dass der Berichterstatter Bern die Hauptstadt der Schweiz nennt, wollen wir ihm nicht verargen. Unser Föderativ-Staat weiss zwar nichts von einer Hauptstadt, er will nichts davon wissen, sonst hätte er sie constituirt. Indess findet sich Bern in den Geographieen von aller Welt als Hauptstadt wirklich aufgeführt. Sie hat sich auch in ihrer politischen Höhe zu erhalten vermocht, und selbst die noch höhere Höhe — ich meyne die Höhe der Cultur — ist ihr keineswegs fremd. Auch in Bern ist der erste Magistrat, wie in manchem andern Schweizerstadt, ein grosser Gelehrter; und der Umstand, dass die Gesandten der Europäischen Mächte, ohne politische Nothwendigkeit, nach freyer Wahl gewöhnlich in Bern sich niederlassen, lässt es ausser Zweifel, dass allda auch Musen hausen, und vielerley Beurkundungspunkte der Cultur sich vorfinden müssen.

Nur die Muse der Tonkunst hat in der Hauptstadt offenkundig ihren Hauptsitz nicht aufgeschlagen — die einzelnen uns wohlbekannten lieben Schwalben konnten dort noch keinen Sommer machen — *) und es war mir beym ersten Lesen jenes Zeitungs-Artikels, als flüstere die Muse mir ein, warum.

Wie? wenn gerade das Residenzartige, Grossstädtische der Bernerschen Cultur und Sitte es wäre, was die Muse der Tonkunst eher verscheucht als hinlockt — wie? wenn sie ganz vorzüglich den kleinen Städten von entgegengesetzter Sittenart und Bildungsweise ihre Huld zugewandt hätte, weil sie da grössere Kreise warmer Verehrer und treuer Anhänger immerfort zu erhalten und zu behalten gewiss seyn muss —?

Ich wenigstens glaube in meiner Vaterstadt von massigem Umfange, die ich schon zu den grossen und schon zu den kleinen zahlen gehört, jederzeit wahrgenommen zu haben, dass dasjenige, womit wir namentlich auch im Betreiben der Tonkunst, an die Grossstädter hinzureichen gestrebt haben, uns eher ein wenig kleiner gemacht, hingegen, wo wir uns bescheiden nach der Weise und in den Schranken der Kleinstädter regten und bewegten, wir immer merklich grösser schienen und waren.

Kleinstädter zu seyn und zu heissen, halte mir daher Niemand für einen Schimpf! Ich kenne hier den Gebrauch und den Missbrauch der Sprache. Ich muss nothwendig den Wortverstand und Sprachgebrauch beseitigen, ehe ich zur Sache komme: ich weiss wohl, in gewissen deutschen Modeblättern ist das Wort Kleinstädter mit „Krähwinkler" gleichbedeutend. Von wem geht aber das Wort aus? Von Tagblattsmiethlingen, die selbst nichts anders sind, als krähende Winkelwirthe einer falschen Cultur mit grossstädtisch scheinendem Titel und Aushängeschild. Dennoch ist „Kleinstädter" — ich sage es solchem Sprachgebrauch zum Trotz — ein grosses Wort. Den grossen Worten erging es aber gar oft schon von Alters her, und ergeht in unserm Zeitalter tagtäglich wie den grossen Menschen: Sie werden gemartert — sind sie aber einmal aus- und durchgemartert, dann gelangen sie erst zu den höchsten Ehren. Wir haben es in der Schweiz an dem Wort Patriot erlebt, welches nun vor kurzer Zeit durch den würdevollen Hess in seinem neu herausgegebenen „Schweizer-Psalm" wieder völlig geadelt worden: „In der Volksversammlung erhebt sich des Patrioten Stimme, und wenn sie aus einandergeht, wiederhallen von ihrem Freudenruf die Gebirge." Dieses „Citat" werden Sie mit meinem „Vortrag" ganz verträglich finden — und nun setze ich meine kleinstädtischen Betrachtungen weiter fort.

Haben denn die Grossstädter, bloss weil sie es sind, auch Ursache, mit vornehmen Seitenblick auf uns Kleinere herabzusehen? Wie steht es denn mit der anmaasslichen Herrlichkeit einer grossen Stadt? Ist doch vieles daran blosser Schein, ja nicht einmal Schein! Man fasse einmal eine solche recht in's Auge, wenn man es kann. Wer hat je eine grosse Stadt in ihrer ganzen Grösse oder grossen Ganzheit auch nur gesehen? Steht man draussen, so sieht man sie nie anders, als von Einer Seite — steht man drinnen, so sieht man, was in den kleinen eben auch zu sehen ist, einige Gassen — ganz übersehen kann man sie nur in einem Grundriss, wo nichts bleibt, als ein flacher Fleck, welcher der Anschauung nicht im mindesten Grosses oder Schönes darbietet.

So verhält es sich mit der zwar äussern Erscheinung der grossen Stadt. Ihr Aeusseres trägt eher die Bedeutung ihres Innern. Denn Menschenhaufen, ihr Capital-Inhalt, gehen so wenig ein Bild wahrer Grösse, als Steinhaufen. Je dichter sie auf Märkten, Brücken, Parade-Plätzen ineinander stehen, je bunter sie im Schwindelgewimmel durcheinanderlaufen, je mehr erscheinen sie einander bloss als Leute; kaum fasst Einer den Andern als Person in's Auge, und das erste Ansehen, das der Eine an den Andern wenigstens innerlich macht, ist diess, dass er ihm aus dem Wege gehe.

*) Ohne Bild zu sprechen: die einzelnen kunstgebildeten Familien und Personen Hermann, Messmer, Durheim, Jahn, Müller, Rosch, Wild u. s. w. konnten es mit ihren (nicht uns allein, sondern zahlreichen Fremden, von ihnen jederzeit gastfreundlich aufgenommenen Künstlern) wohlbekannten, ja wahrhaft liebenswürdigen kunstgeselligen Verdiensten doch noch nicht dahin bringen, den Geist oder Kunstgeselligkeit, der sie beseelt, zum Gemeingeist zu erheben.

Google

Da fehlt nun schon die erste Bedingung der Humanität, die, dass der Mensch den Menschen beachte, dass Einer dem Andern was nachfrage, was einräume — und da ist hingegen in der kleinen Stadt schon das Hutabnehmen, der Wunsch wohl geruht zu haben, die Frage nach dem Wohlbefinden des Hrn. Nachbars gar nicht so Kleinliches, als die Grossstädter etwa meynen. Es ist vielmehr der natürliche augenblickliche Ausdruck der Menschlichkeit. Ja, das ist eben das Schöne, das wohnhaft Menschliche, dass die Bewohner einer kleinen Stadt alle einander kennen, anerkennen, ja wirklich auch beurtheilen; dass sie einander gegenseitig ihre Persönlichkeit, Wichtigkeit, Unentbehrlichkeit zugestehen; dass sie sich oft und leicht zu allerley Zwecken ihre Bedürfnisse und Genüsse suchen und finden, und oft und immer wiederfinden und gesellig bewähren. So keimt und sprosst, so grünt und blüht im Mittelpunkt der Stadt selbst der Baum der Humanität.

Die Anwendung auf die Tonkunst, wie sie sich bey also gearteten Städtern im Leben gestalte, ist ganz leicht. Jeder gilt etwas; alle freuen sich, zusammen einen Chor, zusammen ein Orchester auszumachen; sie singen und spielen sich zusammen ein; Keiner ist überflüssig, Keiner entbehrlich; gerade dieser Umstand bleibt stets Gewährleistung ihres Bundes, die Regelmässigkeit ihrer Zusammenkunft wird durch keinerley grossstädtische Abschweifung des Luxus unterbrochen; vom Unheil der Zerstreuung bleiben sie unangesteckt; jeder Kunstabend ist für sie ein Feyerabend, stärkend nach den Mühen der Tages, belebend auch für den folgenden; die Sucht, über die Andern ungebührlich hervorzuragen, sieht Keinen an, denn die aus Selbstsucht hervorgehende Rohmasse fände hier kein schimmerndes Ziel vor sich, vielmehr würde, da in der kleinen Stadt eines kleinen Freystaates jeder seinen bürgerlichen Beruf haben, ihn täglich ausüben, oder ihm doch ehrenhaft vorstehen muss, die mit unmässigem Zeitaufwand erzeugte Virtuosität, die heut zu Tage bey der ungeheuren Steigerung der Individual-Kunst kaum mehr anders zu erreichen ist, seiner Bürgerehre selbst Abbruch thun. Das Ganze bleibt bey ihnen auch immer Ganze; was sie Schönes zu leisten haben, leisten sie auch immer am liebsten im Gesammtvereine, in Ensemble-Stücken; und so ist und bleibt ihr Höchstes die Aufführung ganzer grosser Oratorien, wobey sie sich wirklich auch gross fühlen. So leben musikalisch wir Schweizer; so erscheinen wir mit unsern Kunstleistungen in der menschlich schönsten Harmonie. Und sollte in dieser oder jener Schweizerstadt etwa einmal das Entgegengesetzte wahrgenommen werden seyn, so war es gewiss nicht in Städtchen, wie Lenzburg und Olten — es entsprang eben aus der falschen Nachahmungssucht der Grossstädterey; es geschah, wenn man etwa den Unterschied der Stände in den Kunstverein hineinspielen wollte, wo er ewig nicht hingehört; welches dann zur Folge hatte, dass die sich vornehmer Dünkenden sich abhandelten, oder im entgegengesetzten Fall etwa die Tochter einer reichgewordenen Kaufmanns, oder der Sohn einer hochgestiegenen Beamten mit einigem Talent andere Personen mit auch einigem Talent verdrängte, und so das Ganze einen Riss bekam, weil, nach der alten Erfahrung, Ungleiches sich ungern gesellt.

So wie die colossale Grösse einer Hauptstadt eben auch bloss die colossale einer Menschenmasse für die Anschauung, so zu sagen, symbolisch darstellt, so verunschaulichet hingegen die kleine Stadt den Menschenverein wahrhaft und naturgemäss. Sie schliesst sich nicht so durch Ringmauern, Wälle, Brücken von der Natur ab, wie die grosse. Ihre Umgebungen gehören auch zu ihr, sie ist darein wie verwachsen. Ich liebe mir das schmucke, heitre, kleine Städtchen, wo manches Häuschen durch ein Gärtchen mit der freyen Natur unmittelbar zusammenhängt, wo die Bäume sich noch über die Dächer heraufbiegen, wo die Spaziergänge aus Fruchtbäumen bestehen, unter denen oft nur Aeltere hin und her gehen, wo auch der Spaziergänger sich was zu schaffen macht. Das giebt zusammen eine ächte, charakteristische Schweizeransicht, indem sie die Schweizernatur mit der Schweizer-Cultur im Zusammenhange darstellt. Ja, in unserer Schweiz, wie sich ihre Cultur äusserlich veranschaulichet, sind und bleiben die eigenthümlich Schönen und Anziehende die dorfähnlichen Städte und die stadtähnlichen Dörfer. Durch sie fühlt sich der Fremde angezogen. Denn Berg und Thal giebt es auch ausser der Schweiz, so wie Wasserfälle, Flüsse und Seen; und auch nicht der hohe Sommerschnee ist es,

Digitized by Google

was dem Freudling das Herz erwärmt, der aus dem brausenden Städte-Tumult, über weite, breite Strecken und Flächen, denen das Feudal-System sein formloses Siegel aufgedrückt hat, hergewandert, endlich das kleine Ländchen erreicht, wo das regsame Wesen eines kleinen Völkleins mit seiner Kleinwirthschaft Dinge bewirkt und Kräfte geweckt hat, die in grossen Städten und Reichen noch schlummern.

Glauben Sie ja nicht, Verehrte! ich schweife ab, indem ich von Kunstbildung auf Kleinwirthschaft zu sprechen komme. Kleinwirthschaft! — auch das sage ich dem Sprachlaut zum Trotz — ein grosses Wort! Die Kleinwirthschaft, die zwar unmittelbar bloss auf die einfachste Befriedigung der Nahrungsbedürfnisse ausgeht, veredelt nicht etwa bloss durch vermehrte Befruchtung die Natur. Sie individualisirt, so zu sagen, die ganze Pflanzenwelt, ist wirklich der symbolische Ausdruck des geregelten und gesteigerten Individual-Lebens in der Familie, und ist, als solches, von allerhöchster Bedeutung.

Denn es geht eben auch eine Kleinwirthschaft der Cultur, eine eigene Art Wirthschaft oder Bewerbung, so wie des Landes, auch des Geistes und Herzens, je aller fruchttragenden Gemüthskräfte. Sie wird von den Hochstrebenden und Hochstehenden, eben auch von den Grossstädtern, nur allzusehr übersehen und übersprungen. Sie besteht, kurz ausgedrückt, darin, dass man auch durch die nahe liegenden Cultur-Mittel eine solche Bildung anstrebe, die das Individuum für den Menschenkreis, in welchem es gerade zu leben und zu wirken hat, mittheilungsfähig macht, und zwar so mittheilungsfähig als möglich. Sie besteht, um auf unsere Cultur der Tonkunst angewandt, darin, dass wir zuförderst in unsern Familien unsere individual-Pflänzchen, unsere Kindeslein, so pflegen, dass jedes seine eigenen beschleunen Kunstblüthen trägt, und seiner Zeit in den Kranz unserer Kunstgeselligkeit mit aufflicht, aus welchem auch nicht Eine Blume herausfallen darf, ehe sie Missgeschick oder Zeit und Tod entblättert.

Eben aber liegt mir ob, von der Art der Musik, von der Kunstgattung näher zu sprechen, welche zu cultiviren für uns in erläutertem Sinne eine wahre kleinstädtische Zierde wäre. Es giebt, nebst der „Kirchen- Theater- Kammer"-Musik, noch eine andere eben so wesentliche, wenn sie auch in unsern Theorien noch nicht ihren eigenen Platz hat, und das ist die idyllische, eine Kunstgattung, die uns, was so sehr Noth thut, wieder der Natur näher bringt, die dem entarteten Cultur-Menschen, der in seinem haut-goût immer nur gereizt seyn will, wo möglich noch zum Heilmittel dient; eine Kunst, welche die Kindlichkeit des Gemüths erhält, und da, wo sie dahin ist, wieder herzustellen vermag; eine Kunst, die uns Genügsamkeit lehrt, nur lehrt, gehörig verstanden, auch an Kleinigkeiten Freude haben, ohne welche Fähigkeit, nach Lavaters oft wiederholter Behauptung, kein Menschenkind auf dieser kleinen Erde je einhaltend glücklich seyn kann.

Noch ist unter den vielfachen Entartungen der Cultur der Sinn für diese Kunstgattung keineswegs verschwunden, ja es ist merkwürdig: Aecht-idyllische Tonweisen behaupten sogar ihre Wirkung auch ohne den bestimmten und verstärkten Eindruck des Worts. Wie unzählige Male ist nicht schon der *Tyroler* variirt und potpourrirt worden! ebenso *der liebe Augustin*, der in Frankreich an Bohemien heisst; die *schöne Minka*, russischen Herkommens, wird, von unsern musikalischen Blumisten immer wieder frisch ausgeschmückt, noch immer schön gefunden; die Venezianische barcarola schaukelt sich auf immer neuen Tonwellen daher; Weigl's „*Schweizerfamilie*," auch in ihren Tonweisen ein Schlafestück, ist in ganz Europa einheimisch geworden; und wo etwan, wie dem Thema von Rossini's *di tanti palpiti*, auch nur von ferne duch Kuhreihen riecht, da findet alle Welt Geschmack daran, und es vergessen darob die Contrapunktisten ihre Fugenpracht.

Es ist nun hier gerade auch der Ort, von der Musik im Freyen zu sprechen. Will man wirklich, gehörig verstanden, die Kunst wieder zur Natur zurückführen, so soll man allerdings auch trachten, sie gewissermassen in die Natur hinzupflanzen, und das gerade um so mehr, seit der Kriegsmusik, das völlige Gegentheil der sanft ertönenden idyllischen, nun hoffentlich weit und breit ausgetobt hat. Erwünscht und schön, wenn unsere Schweizer-Jünglinge, mit dem allbeliebten Stadt- und Land-Instrument, der Clarinette, nicht bloss dem Militär dienen, sondern auch die Tonweisen unserer Väter auf unsern Fluren lebendig erhalten; wenn sie mit der Waldmusik

dem Ruhe rufen, und in schöner Sommernacht mit ihren Serenaden nach alter Sitte der Minne huldigen. Dass man früher, fast bis auf unsere Zeit, solcherley Musikgattungen preisgegeben, und fast allgemein, gleichwie die Tafelmusik, den Bierfiedlern und Schnurranten überlassen hat, ist auch einer der Beweise, dass nicht Alle sich um Volksbildung bekümmern, denen sie berufshalber am Herzen liegen sollte; so wie es bedenklich genug ist, dass unter den Componisten selbst kaum Einer die idyllische Musik als freies Kunstwerk sich zur Aufgabe macht, so sehr man ihr auch in der Oper ihre Obligat-Rolle zutheilt. Um so verdienstlicher ist es, dass gerade jetzt Herr Kapellmeister Kreutzer, unser hochverehrtes Ehrenmitglied, unserm Verein mit einer geschmackvollen Composition dieser Gattung beschenkt hat, wodurch er diesen meinen Worten die treffendste Bedeutung verleiht. Auf dieses Muster idyllischer Musik — ohne jedoch zu Abrede zu seyn, dass es nicht auch noch einfachere, eben so ächte, geben könne — darf ich nur hinweisen, um Sie Alle für die Gattung selbst zu gewinnen. Bey deren Beförderung empfehle ich nun Eins, ich bitte, ich flehe: Sorget allerwärts für reine Instrumente, reine Stimmung, ja erlaubet mir, auch an dieser Stelle noch einmal auszusprechen, was schon anderwärts geschah: Ein Volk, unter welchem man falsch musizirt, kann so wenig musikalisch glücklich seyn, als ein unreinliches überhaupt es je war.

Wie sehr die idyllischen Tonweisen, als ächtkünstlerischer Ausdruck reinmenschlichen Naturgefühls, durch Beygesellung des Worts in dichterischen Lobpreisungen der Natur das Herz rühren und erweitern, brauche ich nicht besonders darzuthun — an dieser Stelle nicht, weil es schon früher geschah — in unserm Vaterlande nicht, weil es durch Freunde des edlern deutschen Gesanges und durch den Mund unserer in Schulen und Instituten zu Stadt und Land so gut und immer bessre und allgemeinre gepflegten Jugend selbst gelehret wird.

Ich kehre nun vollends zu meinem Thema zurück. Eine solche Kunstansicht und Kunstbildung kann keineswegs grossstädtisch heissen; thatsächlich ist sie wirklich kleinstädterisch, weil sie in unserm kleinern Schweizerstädten verhältnissmässig weit mehrere und reifere Früchte aufzuweisen hat, als in den grössern. Grossartig kann man sie auch nicht nennen. Aber das Kleinartige, das im Kleinen gut Gearbeitete, bewirkt leicht Grossartiges, indem es sich leicht fügt und zusammenfügt. Unser grosser Musikverein führt, so fern er theilweise aus solchen Elementen zusammengesetzt ist, davon selbst alljährlich den Beweis. So sind wir jährlich einmal zur Ausnahme grossstädtisch, sind es aber dann auf eine wahre, edle Weise. Wir kennen, wir anerkennen und lieben uns alle einander; wir haben mit jedem neuen Jahr wieder mündig gewordene Kunstjünger, wieder frisch herangereifte Talente zu begrüssen und zu geniessen, durch die uns die Natur ihren Segen, die Cultur ihren Segen spendet; und indem wir einem grossen kunstbefreundeten Publikum den Genuss eines grossen Kunstwerks vermittelst einer grossartigen Ausführung gewähren, erweitert sich unser ganzes Wesen.

Und sind wir jährlich auch nur Einmal gross — das reicht vollkommen hin, unsern Geist zu hohern Idealen der Kunst und des Lebens zu erheben und zu stärken, und erhoben und gestärkt auch allerwärts, so wie hier, alle idealen Bestrebungen mit offenem Sinn zu würdigen und zu ehren, seyen es vaterländische oder weltbürgerliche, gesellige oder individuelle, äussere oder innere — seyen es „patriotische Thränen," wie sie einst Iselin's edlem Geiste vorschwebten, oder die vielumfassenden Thaten der „Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen" — sey es der Salomonische Tempel, oder der Garten zu Herrnhut — sey es des Lebens höchste Blüthe, oder des Daseyns ernstes Ziel. Wissen wir doch, dass auch die lebensvollste Wirklichkeit immer noch hinter dem Ideal zurück bleibt. Weh dem, der sein höheres Ideal-Leben nicht in seinem Gemüte trägt! Wohl dem, der auch im Kleinen die menschliche Bestimmung erkennt und erfüllt! Allen Wohl, die auch in der Kunst schöne Sitte lieben und üben! Heil Allen, denen jede gesellige Kunstübung eine Tugendübung ist! Heil unserm Vaterlande, wenn die Redensart „ländlich-sittlich" doch unsere Lebensart auch in „städtisch-sittlich" umgewandelt und so auf uns Alle angewandt werden darf! Ehr' und Preis unserm Verein, wenn er in seinen jährlichen Leistungen, und noch mehr in seinen Personen,

einen Gliedern allen, solche Früchte edler Kunstsitte darbietet! Dann wird mit jedem Jahr sich der brüderliche Bund um uns fester schlingen, und wenn auch der Tod es der Reihe nach von Jedem abhält — wir werden — in der Wonne! — uns einst alle wiederfinden in der Stadt Gottes.

Nachrichten.

Konigsberg. (Fortsetzung aus dem vorigen Stück.) Kaum war Mad. Sessi (nach Warschau) abgereiset, so traf Mad. Burgondio von Riga hier ein. Diese, von München und Wien aus, so berühmt gewordene Frau besitzt eine der jetzt immer seltner werdenden hohen Contraaltstimmen, und zwar eine der vorzüglichsten, die vom tiefen g der Violine etwa zwey Octaven und einen Ton (bis zweygestrichenem a) enthält, vorzüglich aber in dem Umfange vom tiefen b bis ins zweygestrichene a von herrlicher Wirkung, und zwar nicht starkem, aber vollautigem Klange ist, und einer schönen Castratenstimme ähnelt. Die höheren Töne sind auch hohlich und rein, aber es mangelt ihnen doch schon jene schöne Fülle, die den hohen Alt auszeichnet. Mad. B. singt nun einfach, wie es dem Alt ziemt, macht, (wo sie nicht stehen) selten Verzierungen, aber diese stets gut und deutlich, und wendet den Triller selten an, wo ihn beim Alt aus physischen Gründen auch nicht eben zu tadeln ist. Die Worte spricht sie überaus deutlich aus. Der eigentliche Zauber ihres Gesanges liegt aber in dem hohen einschmeichelnden, so hie zu Thränen rührenden Tone, wenn sie Sachen singt, die zum Herzen sprechen. Dass sie nun deren so wenige, und so viele sang, was, in Concerten wenigstens, ohne Interesse hörte, darüber könnte man mit ihr rechten. Ein gleicher Tadel trifft Mad. Sessi. Beyden ausgezeichneten Künstlerinnen, die auch beyde den schönen Ruf haben, sehr anspruchlos und liebenswürdig zu seyn, wäre der freundliche Rath zu ertheilen, sich mit den Werken unsers unsterblichen Mozart, dessen Opern ja beynahe alle schon mit italienischem Text vorhanden sind, und ihres herrlichen Landsmannes Righini vertraut zu machen, in denen sie eine unerschöpfliche Ausbeute für ihr Talent finden und dadurch auch für ihren eignen Ruhm in Deutschland eine neue Epoche begründen würden. Der Referent will aufrichtig gestehen, dass alle von Mad. Sessi gesungenen italienischen Arien, als Compositionen betrachtet, das Publikum ziemlich kalt liessen, das nur durch die Arie aus *Figaro* und durch die Vorstellung des *Pygmalion* recht aufgeregt wurde. An ihrem Platz, in der Oper, mögen jene Compositionen nicht ohne Werth seyn; so, aus dem Zusammenhange gerissen, sind sie ohne Wirkung, wozu noch die Unbekanntschaft des nördlichen deutschen Publikum mit der italienischen Sprache kommt. Mad. Burgondio war in ihrer Wahl noch weniger glücklich gewesen. Im ersten ihrer Concerte, wo man sie mit Applaus empfing, sang sie die Cavatine: *di tanti palpiti* (statt F aus Es due), welche vorzüglich ihrer Stimme zusagt, dann eine Arie von Mosca und eine von Zingarelli. Beyde liessen ziemlich kalt. In einem zweyten Concerte sang Mad. B. eine Arie von Caraffa, die der Cavatine aus *Tancred* wie ein Ey dem andern glich, dann eine Aria buffa(?) von Rossini, eine gleiche von Paer und wieder auf Begehren *di tanti palpiti*. Es ist zu beklagen, dass die wackere Frau den Werth ihrer seltenen Stimme so verkennt, sie zu Buffonerien hinzugeben. Zudem sind solche Sachen doch eigentlich für den Mezzo Sopran bestimmt, nicht für den wahren Contralt, dessen Sphäre mehr das Erhabene, Edle, als das Komische, Karikirte ist. — Mad. B. war gefällig genug, auf die an sie ergangenen Bitten, noch an einem dritten Abende 10 vier Scenen aus *Tancred*, *der Italienerin in Algier* und *Cyrus* (alles von Rossini, nebst zwey Ouvertüren von demselben) im *Costume* aufzutreten. Mad. B. sang diesmal besonders die erste Hälfte der Cavatine aus *Tancred* ganz vorzüglich. Die Arie mit Chor: *penna alla patria* aus der *Italiana in Algiere* sprach den Ref. wenig an, desto mehr die Scene mit Chor aus *Tancred*: *perchè turbar la calma*, und vor allem die Scene mit Chor aus *Cyrus*, welche Mad. B. so einschmeichelnd süss und zum Herzen gehend vortrug, dass ich selten durch etwas so ergriffen worden bin. — Die neue Art, Chöre zu behandeln, dass der Solostimme auch ihr Recht bleibt, macht doch einen sonderbaren Effect. Man könnte ihn dem Anschlagen der Jagdhunde vergleichen.

Gern hätten wir Mad. Burgondie im Concertsaale gehört, allein, leider! wird der einzige Saal, den wir hier zu öffentlichen Concerten haben, jetzt — ohne die mindeste Rücksicht auf Akustik — für die Bequemlichkeit des tanzlustigen Publikums umgebaut! *)

Ich komme noch einmal auf Mad. Burg. zurück, um ihre tüchtige Schule und ihren Lehrer zu rühmen, der nicht der jetzt immer mehr überhandnehmenden Meinung gewesen zu seyn scheint, dass der Alt (und resp. Bass) alles machen könne und müsse, was der Sopran (und resp. Tenor) machen kann und machen mag. Auf diesem Wege ist eine herrliche Altstimme gebildet, auf anderm wäre es ein schlechter Sopran geworden. Unwissenden Singmeistern haben wir die jetzige Stimmenverkehrtheit zu verdanken. Die guten Sopranstimmen werden bis in die höchste Höhe hinaufgeschraubt, ohne dass für die Ausbildung eines einzigen Tons gesorgt wurde. (Wie wenig Singlehrer lassen die Scala singen, wie sie gesungen werden soll, um den Ton zu bilden?) Die Altstimmen müssen mit hinauf, doch wenigstens bis zum dreygestrichenen e, was sie ohne weiteres rumirt. Was bleibt nun für die zweyte Stimme übrig? Hektische Sopranstimmen, die keinen Ton in der Kehle, kein Talent zum Treffen haben, sollen die schwerere Mittelstimme singen, sie singen also entweder gar nicht oder mit der Oberstimme unisono; glücklicherweise bemerkte man das in den neuern Compositionen vor dem Lärm der Instrumente nicht. Unsere Bassisten suchen sich in die Regionen des Tenors zu erheben und gewinnen für eine markigte Tiefe eine winselnde Höhe. Was würde nun aus der unentbehrlichen Grundstimme, wenn nicht die von Natur guten und hohen Tenorstimmen frühzeitig durchs — Leben zu Grunde gerichtet würden, und so, versteht sich von Posaunen, Fagotts, Contrefagotts u. s. w. gehörig unterstützt, den Grundbass wenigstens repräsentirten? —

Berlin. Uebersicht des Octobers. Den 12ten wurde das treffliche Oratorium von Apel: *das Weltgericht*, vom Musikdirector Schneider meisterhaft componirt, abermals zum Besten des Bürgerrettungs-Instituts und des Witwen — und Waisenfonds der königlichen Kapelle in der ganz überfüllten Garnisonkirche vom Hrn. Organisten Hausman aufgeführt, und machte denselben tiefen Eindruck, wie das erstemal. Die zweymalige Aufführung hat, ungeachtet des niedrigen Eintrittpreisses von acht Groschen, nach Abzug der Kosten jedem Institut 1010 Thaler Courant eingetragen.

Den 18ten wurde zum erstenmal gegeben: *Die Getäuschten*, Singspiel in einem Aufzug, nach der italienischen Oper: *l'Inganno felice*, bearbeitet von K. Hiemer, Musik von Rossini, nicht ohne Beifall, wie sich auch bey der trefflichen Besetzung durch Mad. Seidel und die Herren Stümer, Blume etc. erwarten liess.

Nicht weniger gefiel am 19ten das zum erstenmal gegebene pantomimische Ballet: *Nina* oder *Wahnsinn aus Liebe*, in zwey Abtheilungen, von J. K. Milon, Musik von Persius und andern Componisten. Dem Lamière als Nina und Hr. Hoguet, ihr Liebhaber Germeuil, erwarben sich durch richtiges, der Natur nachgebildetes Spiel allgemeine Bewunderung.

Den 26sten ward zum Besten der im Friedrichsstift befindlichen 70 Waisen unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Seidel und des Hrn. Concertmeisters Seidler ein Concert gegeben, das eine Ouverture von Haydn eröffnete. Mad. Milder sang eine Scene aus Salieri's *Axur* und mit Hrn. Stümer ein Duett aus Sim. Mayrs *Ginevra*; Hr. Ritz, der jüng. spielte Variationen von Rhode für die Violine und Hr. Gabrielsky hiess ein Adagio und Rondo für die Flöte, von Berbiguier, alle mit Beyfall.

Der schon im vorigen Bericht erwähnte Hr. Hillebrand, vormals beym Hoftheater zu Wien, gab am ersten und achten den Oberpriester in Spontini's *Vestalin*, am dritten den Grosse-

---

*) Die Freimaurerloge zu den drey Kronen besitzt in ihrem neuen Locale einen herrlichen Concert-Saal, den schönsten der Stadt. Am 20sten Januar, zur Nachfeier des preussischen Krönungsfestes (18ten Jan.) führten die musikalischen Familien-Mitglieder aus allen hiesigen drey Logen in diesem Locale Haydn's Schöpfung auf. Etwa 36 Sänger und Sängerinnen, darunter Hr. Huray älterer Sohn, Hr. und Mad. Gessler, die die Partie der Eva vortrefflich sang, und eben so viele Musiker — bis auf wenige, alle Mitglieder dieser Vereine — bildeten das producirende, die Angehörigen derselben das genossende Publikum. Das Ganze gelang und sprach sehr an.

neschall in Boieldieu's *Johann von Paris*, am sechsten den Sarastro in Mozart's *Zauberflöte*, (in der seine Arie: *In diesen heiligen Hallen etc.* so wie Hr. Stümer als Tamino, Mad. Schulz als Königin der Nacht, und Dem. Dietrich als Pamina sich wiederholten Beyfall erwarben) und am 11ten den Durlinsky in Cherubinis *Lodoiska*. Er hat eine umfangreiche, kräftige Stimme, ein vortheilhaftes Aeussere, und passende Bewegung.

Hr. Hintze, vom Theater zu Stettin, gab am siebenten den Thomas in Solie's *Geheimniss*, nicht ohne Beyfall seiner alten Bekannten. An demselben Abende hörte der königliche Kammermusikus Hr. Pfeiffer Variationen für die Clarinette von Bärmann, die im Geiste des Instruments gesetzt sind, rein, fertig und mit Ausdruck, vorzüglich im Pianissimo.

Unter den Kunstwerken, welche die königliche Akademie der Künste in diesem Jahre im Laufe des Monats ausgestellt hatte, zeichneten sich in musikalischer Hinsicht aus: von Hrn. Thielemann eine Lyraguitarre von Cedernholz; von Hrn. Westermann, zwey aufrechtstehende Fortepianos und von Hrn. Schleip, ein Pianoforte mit Pedal in Form einer Lyra nach seiner Erfindung, bey dem das Pedal von 16 Fuss C bis kleine Octav E und das Manual von Contra F bis viergestrichen F geht, und bey dem auch Moncchord und Forte angebracht sind, ein anderes ohne Pedal hat vier Veränderungen: Jeu d'orge, Monochord, Forte und Janitscharenmusik.

Die im Lauf des Monats angekündigte musikalische Literaturzeitung von Stopel, im Verlag des Hrn. Christiani ist dem Vernehmen nach mit den beyden ersten Nummern wieder eingegangen. Gleich bey ihrem Erscheinen verwahrten sich die Hrn. Spontini, Rungenhagen und Rellstab dagegen.

Kurze Anzeigen.

Rondeau pour le Pianoforte comp. — — par Cipriani Potter. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Potter ist unter den jüngern Klaviercomponisten, die erst seit ganz kurzem öffentlich aufgetreten, gewiss einer der talentvollsten und unterrichtetsten. Ref. unterschreibt alles Günstige, was ein anderer Rec. über denselben, bey Gelegenheit eines grössern Werks, darüber in diesen Blättern gesagt hat. Das Thema dieses, lang ausgeführten Rondo ist freundlich belebt und angenehm; erinnert aber zu bestimmt an das schöne Thema Mozart's zum Finale der Doppelsonate aus C dur. Die Zwischensätze haben mehr Eigenthümlichkeit und sind sehr gut mit dem Thema gruppirt. Vornehmlich darum rundet sich das Ganze nach Wunsch ab, und hängt gut zusammen. Die Fortführung der einmal ergriffenen Figuren und der einmal angeregten Empfindungen zeigt für des Verf. richtigen Sinn und gründliche Ausbildung; sie trägt denn auch nicht wenig bey, das Ganze wirklich zu einem Ganzen, ohngeachtet nicht weniger Mannichfaltigkeit im Einzelnen, zusammen zu halten. Kurz: es ist ein braves Musikstück. Zu spielen ist es nicht ganz leicht, doch leichter, als mehrere frühere Klavierstücke dieses Verfassers.

Quatuor de L. de Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. No. 4 à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist dies das in jeder Hinsicht vortrefflichen Quartett aus C moll und C dur, von den sechs frühern, die nicht Wenigen noch jetzt die liebsten von allen sind, welche wir diesem Meister verdanken. Dass eben Beethovens Quartette auf dem Pianoforte, wenn auch noch so gut arrangirt, mehr verlieren müssen, als die, mancher anderer Meister, namentlich auch Mozart's, das liegt in der Sache und Schreibart; das setzt also der Liebhaber schon voraus. Nach dieser Voraussetzung aber wird er bey diesem, wie bey den andern also arrangirten Quartetten die mannichfache Belehrung, geistvolle Unterhaltung und schönen Genuss finden. Arrangirt ist das Stück mit Fleiss und Geschicklichkeit. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII, und die zu No. 43 dieser Zeitung gehörige Musik-Beylage No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November — № VIII. — 1820.

Neue Musikalien,

welche

im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen.

Von Ostern bis Michaelis 1820.

Bruni, B. Methode pour l'Alto-Viola, cont. les Principes de cet Instrument suivies de 25 Etudes (französisch u. deutsch.) — 1 Thlr. 10 Gr.

Dotzauer, J. J. F. 10 Esercizii per il Violoncello solo. Op. 47 — 16 Gr.

Kuspinski, Ch. Ouverture de l'Op. les ruines de Babylon à grd. Orchestre — 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouvert. de l'Op. la reine Hedwig à grd. Orchestre — 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouvert. de l'Op. la femme Martin au serail à grd. Orchestre — 1 Thlr. 4 Gr.

Lindpaintner, P. Ouverture de l'Op. Timantes à grd. Orch. Op. 51 — 1 Thlr. 18 Gr.

— Ouverture à d. Op. Abrahams Opfer für ganzes Orch. 23s Wk. — 1 Thlr. 8 Gr.

Maurer, L. Ouverture de l'Op. la Fourberie découverte à grd. Orchestre — 1 Thlr. 16 Gr.

Mühling, A. 2 Quatuors p. 2 Violons Vla. et Vcelle. Op. 20 — 1 Thlr. 16 Gr.

Paganini, N. 24 Capricci per Violino solo. Op. 1 — 1 Thlr. 8 Gr.

Rossini, J. Ouverture de l'Op. Elisabetta à grd. Orchestre — 1 Thlr.

Sorgel, F. W. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 7 — 1 Thlr. 8 Gr.

Winter, P. Ouverture de l'Op. Mahomed à grd. Orchestre — 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. Nouvelle Methode de Flute (Neue Flötenschule) französisch und deutsch — 3 Thlr.

Eberwein, M. Concertante p. Hautbois, Cor et Basson av. acc. de l'Orch. Op. 47 — 3 Thlr.

— 2d Concerto p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 56. B dur — 1 Thlr. 20 Gr.

Furstenau, A. B. Adagio et Variations sur la Romance de Mehul. A peine au sortir p. Flute princip. av. Orch. Op. 4. — 1 Thlr.

— C. Polonoise p. 2 Flutes principales av. Orch. Op. 59 — 1 Thlr. 4 Gr.

Gebelinsky, 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 40 — 2 Thlr.

— grd. Trio concert. p. Flute, Violon et Vla. Op. 45. — 1 Thlr. 8 Gr.

— 1er Concerto p. la Flute av. acc. de l'Orch. Op. 48. D dur. — 1 Thlr. 8 Gr.

Köhler, H. 3 grands Duos p. 2 Flutes. Op. 101. — 1 Thlr.

Lindpaintner, P. Concertino p. la Clarinette, av. Orch. Op. 29 — 1 Thlr.

— Rondeau p. le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 24 — 1 Thlr. 8 Gr.

Maurer, L. Airs russes variés p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 2 — 1 Thlr. 22 Gr.

— Adagio et Polonoise p. la Flute av. Orch. Op. 13 — 1 Thlr. 22 Gr.

Mamanna, F. W. Pièces d'Harmonie, Liv. 1. et 2 — à 1 Thlr. 22 Gr.

Souzmann, H. 3 Duos conc. brillants et faciles p. 2 Flutes. Op. 4. — 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. 2. Quatuor arr. p. Pfte. à 4 mains. No. 4 — 1 Thlr. 8 Gr.

Böhner, J. L. 6 Bagatelles p. le Pfte. Op. 91 — 8 Gr.

Clering, J. H. grds. Sonate p. le Pfte. Op. 5 — 20 Gr.

— Fantaisie pour le Pfte. av. acc. de l'Orch. No. 1. 2. — à 1 Thlr. 4 Gr.

George, J. petits Airs avec des Variations pour le Pfte. Op. 5 — 16 Gr.

— Etude pour le Pfte. en 24 Exercices d'une difficulté progressive 1ère Partie — 1 Thlr. 16 Gr.

Gerlach, C. Andante pour le Pfte. Op. 4. — 20 Gr.

Häser, A. F. Sonate p. le Pfte. No. 3. Es dur — 1 Thlr. 8 Gr.

Klein, Bern. Sonate pour le Pfte. Op. 5. E moll — 16 Gr.

Kuhlau, H. Introduction, Polonoise et Air connu av. Variations pour le Pfte. et Flute obligat. — 12 Gr.

Kuhlau, F. Ouverture de l'Op. die Zauberharfe pour le Pfte. à 4 mains — 1 Thlr.

— Variations sur une Chanson danoise pour le Pfte. Op. 22 — 22 Gr.

— 3 Sonatines pour le Pfte. Op. 20. — 1 Thlr.

Digitized by Google

Kuspinski, Ch Fantaisie pour le Pfte. . . . 8 Gr.
— Fugue pour le Pfte. . . . 6 Gr.
Lindpaintner, P. 3 Marches pour le Pfte d 4 mains. . . . 1 Thlr
Mazzaa, L. 2 Polonoises pour le Pfte. . . . 12 Gr
Mazzaa, J. N Fantaisie av. 9 Var. pour le Pfte 7me Liv. . . . 16 Gr.
Moscheles, W A Quintetto p. V arr d 4 mains pour le Pfte. Liv 1 C moll . . . 1 Thlr 4 Gr.
— Quintetto p. V arr. d 4 mains pour le Pfte Liv. 2 C dur . . . 1 Thlr 16 Gr.
— Quintetto p. V arr d 4 mains pour le Pfte Liv 3 D dur . . . 1 Thlr 6 Gr
Mühling, A. 12 Walses de divers genres p. le Pfte Op. 81 . . . 20 Gr.
Siegel, D. S. 12 Variations pour le Pfte sur un air de l'Op. Barbier Op. 15 . . . 12 Gr.
Siegel, F W. 30 petites pièces pour le Pfte tirées d'Airs connus pour servir d'exercices aux commençans. Liv 2 . . . 16 Gr.
Wehse, J. J F. 6 Polonoises pour le Pfte d 4 mains . . . 16 Gr.
Wilms, J. Concerto pour le Pfte avec acc. de l'Orch. Op. 55 E dur. . . . 3 Thlr.

Für Gesang.

Kerner, K. 9 Gedichte d. Alpeccosen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . 10 Gr.
Klein, Bd h geistliche Gesänge für 1 Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte, 4te Sammlg. . . . 12 Gr.
Kuhlee, Fr 3 Gedichte aus Gutenberg's poetischem Wildblum für eine Singstimme mit Pianoforte 2te Wk. 3te Sammlung deutscher Gesänge. . . . 16 Gr
Lindpaintner, P. Herr Gott dich loben wir, nach Klopstock für 4 Singstimmen u. Orch. Partitur 3 Thlr.
— die blinde Gärtnerin, oder die blühende Aloe. Liederspiel v. A. Kotzebue, Klavier-Auszug. 2te Wk. . . . 1 Thlr
— Bravour-Arie, f. d. Sopran mit Begltg des Pfte a. d. Oper Timantes Op. 32 . . . 8 Gr.
Mozart, W. A. Idomeneus, König v. Creta, Oper in 3 Akten, neust vollständiger Klavier-Auszug. (ital. u. deutsch) . . . 5 Thlr.
Pixis, J. A. 4stimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte 3te Wk. . . . 1 Thlr.
Rossini, G. die diebische Elster, (la Gazza ladra) Oper, vollständiger Klavier-Auszug. . . . 8 Thlr
— der Barbier von Sevilla, (il Barbiere di Seviglia) komische Oper, vollständiger Klavier-Auszug. (ital. u. deutsch) . . . 5 Thlr.
Schicht, J. G. der 100ste Psalm. Jauchzet dem Herrn alle Welt, Motette für Chören, Partitur . . . 1 Thlr 8 Gr.

Für Guitarre.

Neukomm, A. 12 Walses pour la Guitare av. accomp. d'une seconde Guitare ad libitum. . . . 8 Gr.

Sonnamente, H Serenade pour le Guitare et Flute. Op. 6. . . . 10 Gr.

Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798 — 1818) 6 Thlr.

Das 33ste Stück dieser Zeitung enthält eine Berichtigung meines Berichtes über das von Mad Gregory hier gegebene Concert, von Hr C A Bimm. So sehr ich die Kenntnisse und Talente dieses verdienten Künstlers ehre, so kann ich doch seine Berichtigung nicht gelten lassen, ausser dem, dass das Wort „allein" bey dem, was von Mad Gmg gesagt ist, hätte weggelassen werden. Die von Hr. B. erwähnte Uebereinkunft der Mitglieder der Kapelle ist mir bekannt; doch ist von mir noch nicht gesagt worden, dass Personen welche bey jenem Concerte angegen seyn sollten, gefehlt hätten. Von keinem der dabey anwesenden kann indess das von mir angeführte Thatsache abgeläugnet werden, dass die Sängerin schlecht begleitet wurde und dass die Instrumente nicht zusammenstimmten, wovon ich als Beyspiel die Violinen und Hornen anführte; denn indess die ersten in Dur spielten fingen die letztern in Moll an. Um niemand Unrecht zu thun, habe ich übrigens bemerkt, wer das Orchester anführte. Dass die Stimmen incorrect waren, konnte ja das Publikum nicht wissen. Auch sind die Stimmen, wie Hr. B. sagt, vorher corrigirt und übrigens alle Stücke mehrmahl probirt worden. Eben darum, weil Mad. G, wie ich noch selbst angedeutet habe, wenig Stimme mehr hat, war zu wünschen, dass die einförmigere Gesang, welches den ganzen Abend hindurch dauerte, durch ein Instrumentalstück wäre unterbrochen worden. Hat sie dies nicht verlangt, wie mir jedoch glaubwürdig versichert worden ist, so mag dies auf sich beruhen. Am wenigsten hätte ich den Vorwurf der Bitterkeit erwartet. Meine Rechte seit mehreren Jahren bewiesen, dass ich stets geneigt war, die Leistungen unserer Kunstwelt darzustellen, als ihre Schattenseiten, und dass mich, wo ich auch diese andeuten nicht vermeiden konnte, nie dabey übelwollende Absicht gegen Einzelne, sondern nur der Wunsch, das Bessere zu fördern, leitete, wie jeder Unparteyische anerkennen wird.

Der Stockholmer Correspondent.

Aus Veranlassung der grossen Sub Banha sind auf die Buchstaben meines Namens 36 Klavier-Fugen sehr mannichfaltig und künstvoll von einem gewissen Neuhaus, Neuen Kunst, componirt worden. Der Componist wünscht dass seine Arbeit worauf er sieben Flaus verwendet hat, nicht unbekannt bleibe, und wird dem Fugen in halben Dutzenden einem Kenner, das selbige spielen, bescheiden prüfen und ihre seine Meinung sagen will durch den Hrn. Advocat Tauscher in Waldenburg bey Penig portofrei zusenden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung Jahrg. 1820 № 43

Tenor-Arie

aus der Oper Casemire von F. E. Fesca

Blas Instrumente

Ahar

Fortepiano

Ja sterben — es ist mir wohl! an holder Scheu um-

weilt mein Auge — ich entweihe! bald bin ich bei dir!

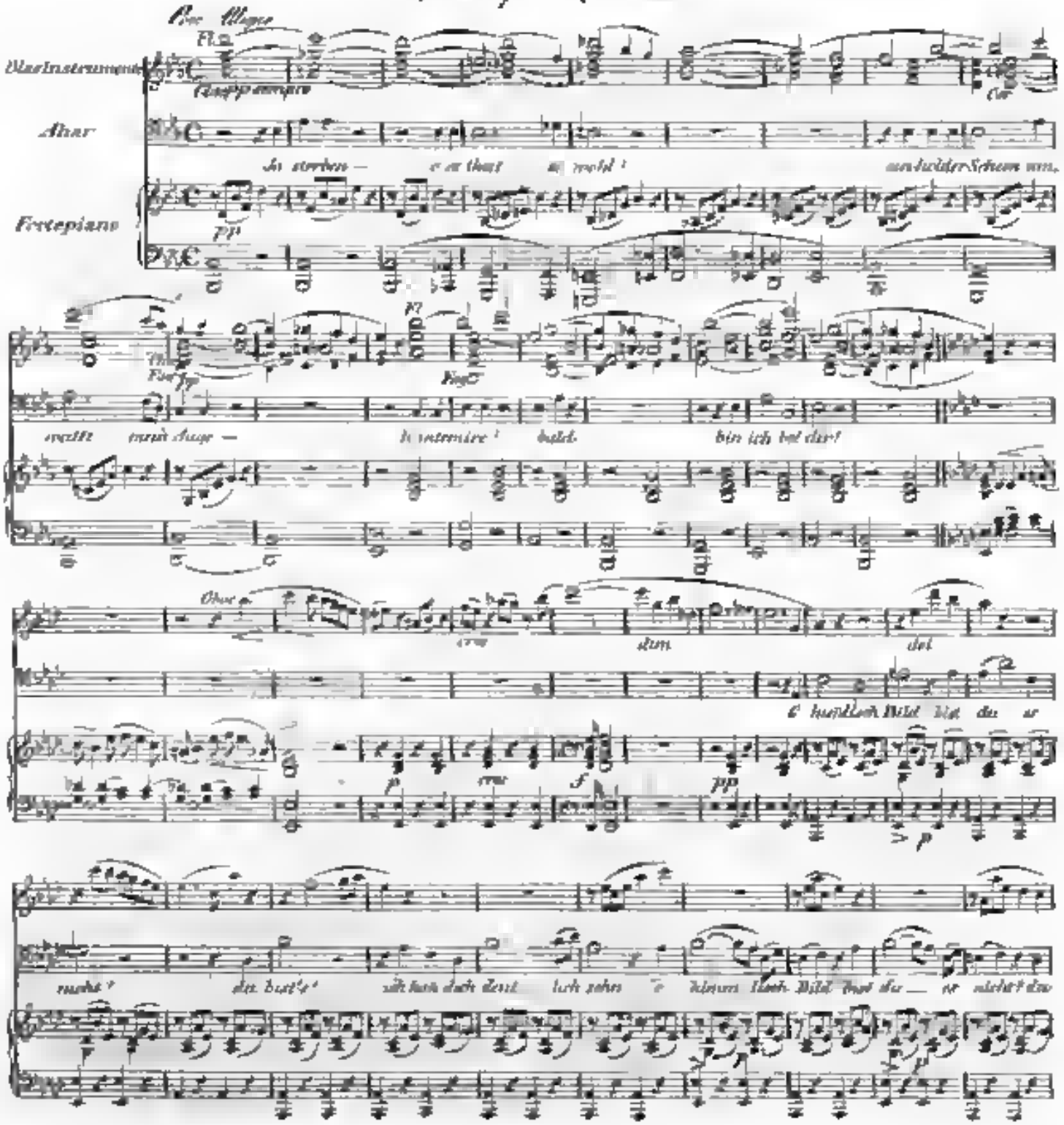
Oboe

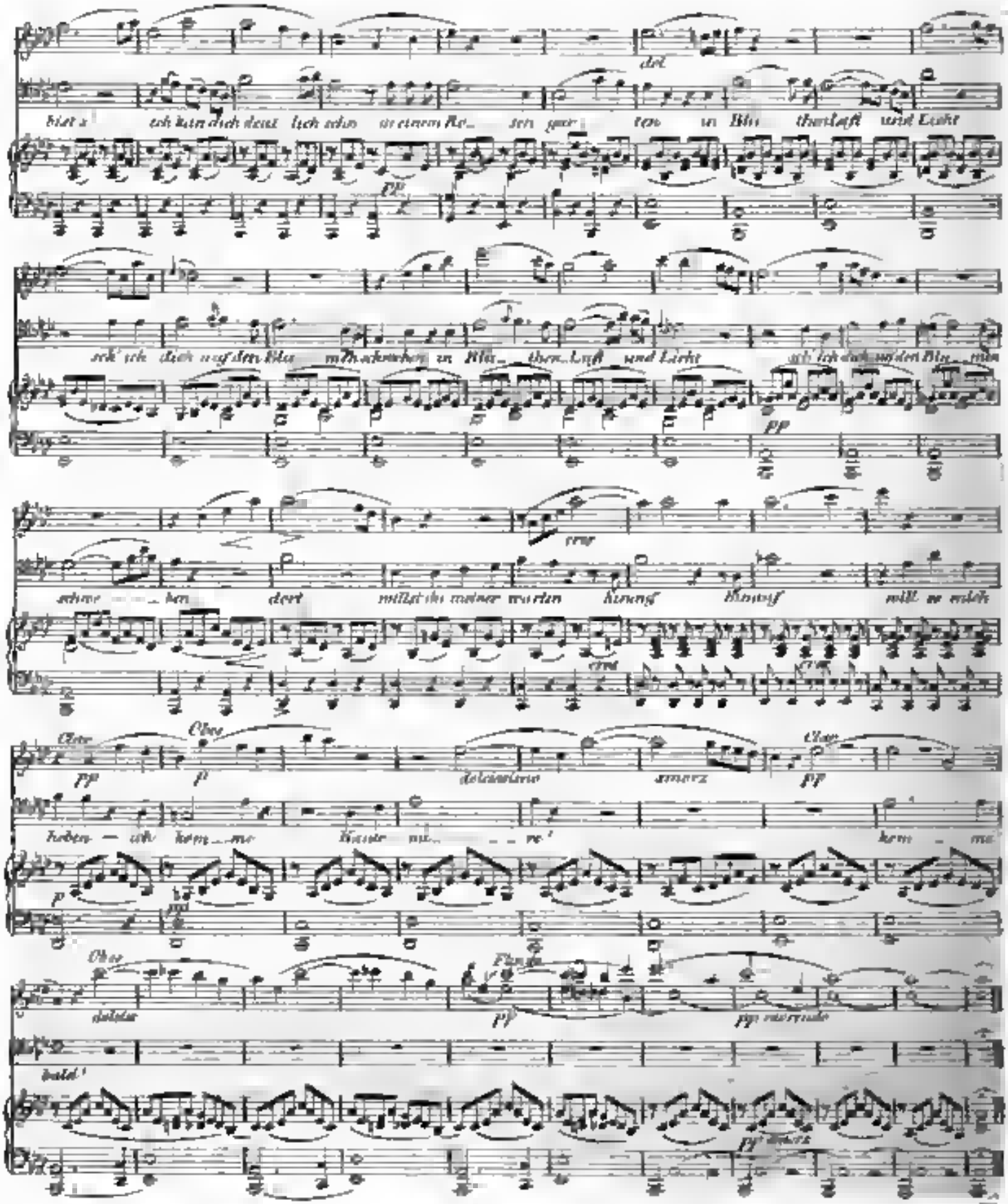
dim

dol

Bild bist du er

nicht? du bist's! ich hab dich deut lich sehn — himmlisch Bild bist du — er nicht? du




del
pp
cresc
Clar
Oboe
p
dolcissimo
smorz
Flauto
pp morendo

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. Nº. 47. 1820.

Ueber Rossini's Othello.

Welcher Componist hat wohl in unsern Zeiten sogleich bey seinem ersten Auftreten mehr Ruf, als er, sich erworben? Welcher bey dem Fortschreiten auf seiner Bahn mannichfachere und grösstentheils sich widersprechende Urtheile veranlasst? — Ohne irgend einer Partie anzugehören, legt hiermit ein Unbefangener auch seine Bemerkungen in diesen Blättern nieder, theils um vorher ausgesprochene Meinungen zu ergänzen, zu berichtigen, oder auch durch Widerspruch sich selbst zu belehren.

Ehe er aber in die Beurtheilung dieses berühmt gewordenen Künstlers selbst eingeht, glaubt er den Gesichtspunkt, den er dabey sich vorgesetzt, so wie den Zustand der italienischen Theatermusik vor desselben Erscheinen, angeben zu müssen.

Jeder Künstler, welcher Art er auch seyn möge, ist auf gewisse Art nur das Kind seiner Zeit, doch in verschiedenem Sinne. Der Eine, dem der Götterfunke in der Brust glühet, schwingt bald sich zu jener Höhe, die ihn dem gemeinen Auge entzieht. Nur durch die Form, durch die Aussenseite, die ihm dabey nur Nebensache ist, hängt er mit seinem Zeitalter zusammen. Sein Geist, seine Schöpfungen werden oft nur von Wenigen anerkannt, und erst ein mehrgebildetes Publikum weiss später seine Kunst zu würdigen.

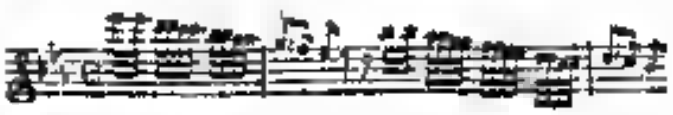
Dem Andern ist nur ein reger Witz, eine junge Fantasie, ein leichter Verstand verliehen; er fasst schnell auf, was zu bisher verarbeitetem Kunstmateriale überall vorhanden ist, ergreift die äussern Umrisse, jene Formen, die auf die Sinne mehr oder weniger einwirkend sich erweisen, giebt ihnen allen jenen Schmuck und Schmelz, deren sie empfänglich sind; ihm sind nemlich diese Formen Alles: in ihrer glänzenden Aussenseite muss er sich aussprechen — und nur in ihnen sich bewegend, durch sie sanft schmeichelnd, immer dem wenn gleich oft verwöhnten, oft unregelmässigen Fassungsvermögen seiner Zeitgenossen sich anschmiegend, strebt er nur nach momentanem Wohlgefallen; denn nie oder doch nur selten dringt sein Blick in das Innere; er sucht nie die Seele; seine Begeisterung gleicht dem Sprudeln des jungen Weinmostes, sein Gehirn ist zwar bewegt, doch sein Herz nicht erwärmt, er kennt nicht jenes sanfte Ringen, jenes schwermüthige Schauern, welches der Geburt grosser ewiger Ideen vorgeht, ein fertiger Techniker ist er geworden, und sein Geist schwebt oft nur auf der Spitze seiner Feder. —

Wenn, was eben nicht leicht zu Abrede zu stellen ist, unsere lustige europäische Musik, welche — nicht wie bey Völkern der Vorzeit blos Begleiterin ihrer Dichtungen und strenge ihren Sprachformen unterworfen — für sich selbst bestehend in Harmonien eigner nicht der Versart folgender Takthewegung und Instrumentenschwung sich darstellt; wenn sie, diese Musik, die spätest erfundene und seit Wiederherstellung der Wissenschaften am langsamsten zu ihrer vollen Ausbildung sich hinbewegende Kunst ist, wenn sie überdiess noch, wenigstens in so ferne sie der Bühne angehört, so sehr dem Einwirken des grossen Haufens, dem, seit Rom und Athen untergegangen, nur zu oft eigentlicher Kunstsinn mangelt, ausgesetzt ist; so darf man es ja erwarten, dass der Abwege, der Versuche zum Bessern, der Geschmacksumwälzungen viele sich einfinden mussten, um auf dieser geraden Kunstbahn durchzukommen. Von der Theorbe, der Flöte und der Harfe, welche hinter der Scene die erste eigentliche Oper, die im Jahr 1594 in Florenz aufgeführte *Euridice* des Dichters Rinu-

rini begleiteten, bis zu den heutigen Orchestern der Fenice und Scala, war ein weiter Weg zu machen; und von dem trocknen, nur manchmal durch Chöre unterbrochenen Recitative derselben Oper bis zu *Tancred* und *Othello* eine grosse Bahn zu durchlaufen — und welches weite Feld noch vor uns liegt, bis wir zu jener poetischen Ausbildung dieser Kunst gelangen, welche mit verständlichem, durch Sprache, Harmonie und Rhythmus auf die Seele wirkenden melodischen Gesang uns rührt, nicht blos das Ohr ergötzt, und jene viel besprochenen Wunder der griechischen Musik erneuet, mögen jene angeben, welche, nicht blos auf das Gegenwärtige beschränkt, das Höchste schon jetzt erreicht glauben. — Verweilen wir hier noch einen Augenblick und werfen wie einen Blick auf die Schicksale der italienischen Opernbühne, mit welcher wir es vorerst zu thun haben, um das Gesagte einigermassen zu belegen. — Mit Pergolesi, dem Raphael der Tonkunst, kam die Aera, diese odeschliessende Erfindung der italienischen Musik, zu Ehren; sie ward die Hauptsache ihrer Oper und jener Centralpunkt, um welchen alle andern Theile sich bewegen mussten. Aber der mit der Zeit daraus entstandene Missbrauch, das grosse Uebergewicht, welches ungeschickte Sänger sich dadurch zu geben wussten, und welches sie dahin führte, Wahrheit des Ausdrucks, Darstellung der Empfindung, kurz alles Dramatische ihren Bravouren und Kehlfertigkeiten aufzuopfern, machten eine Reform nöthig, welche Calsabigi und Gluk mit Zustimmung vieler denkenden Köpfe einzuführen unternahmen. *Alceste* und *Orpheus* wurden nun in ganz andern, als in dem damals eingeführten Zeitgeschmacke geschrieben; Recitativ, Arie und Chor in gehöriges Ebenmaass, Dichtung mit Musik in engern Verein gebracht. Die Neuerung befriedigte die Kunstrichter, blieb aber ohne Nachahmung, denn zu trocken war der Gesang geworden, seine wollustigen Melodieen des Sinnes, jener Hauch der Sinnlichkeit mit zu rauher Hand verwischt. Wie hätte auch eine ganze Nation ihre Empfindungsweise ändern, wie ihrem eignen Wesen entgegenstreben, wie Musik des Verstandes ihren Zaubermelodieen vorziehen können? — Sacchini, ein lichter Zögling der sanften Gesangsmuse, reich an schöner herzansprechender Cantilene, ohne Auswüchse und Vielstimmigkeit, warm und innig, stellte sich dem musikalischen Declamator gegenüber und bemächtigte sich bald aller Gemüther. Indess war der Anklang, welchen Gluck nur etwas zu scharf gegeben, nicht verschollen. Piccini, der wie Pergolesi zu verstanden, in Melodieen zu sprechen, und singend zu declamiren, brachte beide Principien in glückliche Eintracht. Noch immer können seine Werke als Muster ächter Compositionen gelten, welche, indem sie fasslichen Gesang enthalten, zugleich dem poetischen Wortausdruck vollkommene Genüge leisten. Man hätte denken können, die grosse Kunstaufgabe wäre nun gelöst und der Tonsetzer dürfte nun auch, wie es Italiens Dichter längst gethan, seine Lyra in Apollos Tempel aufhängen, nicht mehr weiter gehen, sich nun begnügen, dem Aufgefundenen nachzustreben und an das aufgestellte richtige Ebenmaass des Wahren und Schönen sich zu halten, in der Ueberzeugung, dass weitere Entdeckungen im Reiche der Tonkunst nicht mehr zu machen seyen. Allein man hatte sich getäuscht. Noch war nicht alles geschehen, die mageren, so armen Orchester, welche, dann besetzt, nur mit ihren Saiten- selten mit Blasinstrumenten den Gesang begleiteten und ihm ganz untergeordnet waren, nie, für sich selbst bestehend, zu eigner Höhe sich schwingen durften, bessern noch vieles zu wünschen übrig und mussten wohl, da schon Gluck sie aus ihrem Dunkel hervorzog, denkende Componisten anregen mit ihrer Kraft theatralische Effecte hervorzubringen, und den Ausdruck der Leidenschaft zu glänzender Pracht bis zum höchsten zu steigern. Ein glücklicher Gedanke, hätte er nicht zugleich auch den Keim eines abentheuerlichen Missbrauchs, der auch den Sänger zum Instrument herabzog, mit sich geführt — Ein grosser deutscher Genius, in seinem Vaterlande während seines Lebens wie verkannt, dessen dramatische Produkte erst dreyssig Jahre nach seinem Tode in jenem Lande, in dessen Sprache sie geschrieben waren, bekannt und gewürdiget wurden — Mozart, der eigentliche Schöpfer, gewiss der Ausbildner des harmonischen Gesangstyles — man erlaube mir vorerst dieses Wort — zeigte, wie die Kraft der Instrumentalmusik mit dem Ausdruck der in Melodieen sich aussprechenden Leidenschaft sich vereinen könne, wie die Gewalt und das Stimmen eines Orchesters den Sänger noch in Thätigkeit lasse, freylich ihm

die Alleinherrschaft benimmt, aber doch seinem Wesen und seiner Kunst, in so fern sie nicht bloss Virtuosität seyn will, keineswegs entgegenstrebt. Mozart hatte durch die überall verbreiteten Abschriften und Abdrücke seiner dramatischen Werke schon seit langem in den Geistern der Tonsetzer jene Umwälzung vorbereitet, welche eine veränderte Ansicht der Kunst hervorbrachte, ganz ungewöhnliche Formen und Abweichungen in selbe einführte und sichtbar auf declamatorischen Gesang hinwies. Paer war es, der zuerst die alte Bahn Pergolesi's und Piccini's verliess, zwar noch immer sangbar, aber doch schon mit merkbarem Beisatz von blos reitzender Musik, mit schnellen, schnell vorüberrauschenden, durch starke Orchester hervorgebrachte Harmonieen, zum deutschen und französischen Styl — wie man diess nennen mag — sehr sich hinneigte. Der sinnvolle Simon Mayr hielt sich jedoch innerhalb der Schranken der ältern Gesangweise; mit leichtem Sinn und wenigem Nachdenken öffnete Generali die Wege eines frivolern Geschmacks; der Dämon des Krieges hatte während diesem nun auch die alten Kunstschulen zernichtet, der Feind den Kunstsinn auf die Musketo und Kanone hingezogen, ohne Schonung Künstler und Denker in seine Reihen gezwungen; Italiens Tempel standen leer, die Musik in selben verstummte, jene Sänger, welche über die Taube des Menschlichen hinweg, nur dem Studium der Kunst lebten, sie, die so oft die Muster, Schöpfer und Erhalter des ächten Gesanges waren, verschwanden; Weiber, mit Säbeln umgürtet, die sündliche Glut nichtplatonischer Liebe in ihren Gesängen aushauchend, betraten die Bühne, das ehrwürdige Gebäude der alten tragischen Tonkunst ward erschüttert, die Romanze, das Lied, das Concert, die Janitscharen-Trommel mit ihrem Gefolge drang durch ihre eingestürzten Mauern — es sank, und Rossini, der Jüngling, erschien auf den Trümmern mit einer lebhaften Fantasie, einem lebendigen fashlichen Styl, leicht hingeworfenen Harmonieen, mit Gedanken, oft andern abgeborgt und vielfach gewendet wieder gegeben, in Melodieen, lieblich dem Ohre schmeichelnd, doch nie auf die Seele zielend — ein Geist, dem alles Tiefe, alles Ueberdachte fremd, der nie zur Sonne sah licht, nur mit ihren Strahlen spielt, die üppige Blume eines Tages, der bunte Schmetterling mit kurzem Leben; kein Schöpfer erhabener Motive, kein Bildner lange dauernder Denkmäler, der nur das, was er eben vor Gefälligen und Zierlichen vorfindet, in einen schimmernden Kranz verwebt, dem seine Zeitgenossen genügen, ein Jüngling, dem Sinnlichen allein noch huldigend, der auf nie verwelkende Lorbeern verzichtet — ein Marini, ein Kotzebue. — Sollen wir ihm zürnen, weil er das ist, was er seyn konnte; ihn schelten, wenn ihn sein Zeitalter unverdient vergöttert, nicht vielmehr dieses Zeitalter selbst anklagen, dass es während der blutigen Träume von politischem Glück der hohen Kunst fremd geworden, dass es die Himmelentsprossene zur blossen Unterhalterin seiner Abendstunden, zur Dienerin seiner Laune herabzieht, nur dem mit Wohlgefallen zuhört, den selbst versteht, der sich am willigsten seinen frivolen Forderungen fügt — zwar nur kurz, denn in seinem ewigen Haschen nach dem Neuen verlässt es auch ihn bald wieder, um sich einen andern Liebling zu wählen! — Der Gegenwärtige hat nun wohl am längsten auf selbiges gewirket; es wird seiner müde. Rossini wird sich bald selbst überleben, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass er mit neuem Style, neuen Motiven, ein neuer Phönix, von dem Feuer geläutert, wieder neu belebt auftreten werde. Somit ist es nun wohl an der Zeit, ihn einer nähern Prüfung zu unterwerfen, und zwar zuerst als Componisten der ernsten Oper. Seine Werke liegen vor uns, sie dienen als Belege des über ihn zu sprechenden Urtheils. *Tancred* hat in dieser Musikgattung seinen ersten Ruhm gegründet. Aber wir übergehen ihn — denn schon häufig hat man sich über ihn ausgesprochen, und es mit Recht als eine Mittelart von ernstem und weicherlichem Styl erklärt, dem ausser dem Reiz gefälliger Melodieen weniges, was dem Charakter eines affectvollen Gesanges angemessen seyn könnte, eigen ist — und wenden uns zu *Othello*, dieser wahrhaft tragischen Dichtung, welcher nach in der Oper eine schaudererregende Katastrophe gelassen werden; hier muss des Künstlers Genius in allem Glanze erscheinen, hier hat er weiten Raum, seine ganze Stärke zu entfalten. Es würde uns zu weit führen, die ganze Oper mit prüfendem Blicke durchgehen zu wollen; der dritte Akt allein mag dazu genügen; Desdemonas bange Ahnung ihres Schicksals, ihr stillgewordener, doch nur dem

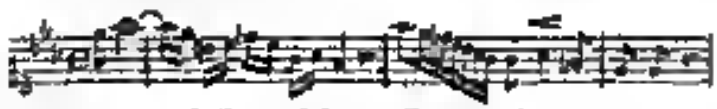
tiefer eingreifender Schmerz über die grausamen Vorwürfe ihres, in unbegreiflicher Leidenschaft von ihr gewählten Gatten, die Verbedeutungen ihres Todes, das letzte Gespräch mit dem Verblendeten — endlich ihr Tod. — Selten ist einem Componisten ein mehr reichhaltiger, mehr zu dem Ausdruck der Leidenschaften geeigneter Stoff zur Bearbeitung geworden. Hier oder nirgend muss er also seinen Beruf, seine Meisterschaft in dramatischer ernster Musik bewähren. — Auch diesem Akte geht eine Einleitung, eine Art kurzer Ouverture voraus. Sie soll in gewählten Harmonieen mich vorbereiten, mein Gemüth zur Trauer stimmen, und es für das folgende empfänglich machen. Sie ist in Es, einer Tonart, welche wegen der scharfen Temperatur ihrer Terzen, besonders ihrer Quarten, überhaupt wegen ihrer hohen Lage rauh und scharf klingend, und schon wegen der Stellung des Fondamentalbasses, nie ernst oder klagend auf uns wirken kann. Sie ist die Tonart kriegerischer Instrumente, auch dazu vorzüglich eingerichtet und dafür angenommen, feurig, durchdringend, abgebrochen; doch er ist herkömmlich, traurige Stellen in selber zu schreiben; auch stehen dem Componisten ausser der Tonart viele andere Mittel zu Gebote, um uns zu rühren oder zu erschüttern. Also nicht mehr hievon! — Drey ernste Accorde, mit Blasinstrumenten, feierlich und einfach, welche den Akt eröffnen, eine darauffolgende Stille *) — sie sprechen mich an, meine Aufmerksamkeit ist geweckt. — Die Saiteninstrumente treten ein, geben einen Satz in punktirten Noten; schon beim fünften Takte fällt eine Clarinette ein, stürzt in Läufen zwey Octaven herunter, der Fagott, ihr antwortend, schwingt sich eine Octave, da es ihm an grösserm Umfange hier fehlt, hinauf. Das Waldhorn, die Hoboe, die Flote lassen sich nacheinander hören, und diess wohl in klagenden-schmelzenden Tönen? Noch oben nicht: sie vereinen sich in folgende Sätze;



die ich hier nicht erwartet habe; sie fallen mir auf, ich habe nichts gedacht, nichts empfunden, nur Spielereien gehört. Indem die letzten drey Takte dieses Vorspiels verhallen, mich wieder, es sind kurze, doch schöne Züge, die mich in ernstere Stimmung versetzen. — Theilnehmend horche ich nun der Rede von Emilien, froh, dass nicht ein Recitativo secco mit seinen rauhen Anschlägen mich in meiner Empfindung störet — welches freylich nicht geschehen konnte, da die ganze Oper im französischen Style mit durchaus instrumentirten Recitativen musste geschrieben werden.

Desdemona, ganz ihrer Trauer hingegeben, hört wenig auf die tröstenden Worte. Emilie fährt fort, ihr Muth einzusprechen. Ihr Cantabile nach *Ascolta*, zieht mich an. Aber die vielen Instrumentensolo's, die ich schon gehört, das Staccato der Violine, der hüpfende Bass; höre ich ja doch drey Melodieen, und werde gestört, zerstreut. —

Desdemona hoffet nichts; nur Schmerz und Thränen sind ihr noch übrig, und diess sagt sie mir, vermuthlich weil sie prima Donna ist, in sehr artiger Verzierung:



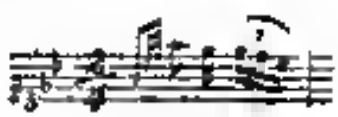
wobey vermuthlich das *b* bey *pianto*, wenig bemerkbar bey einer hohen Sopranstimme, die Unschicklichkeit des Laufes auf- il, gut machen soll. — Der darauf folgende Uebergang, im enharmonischen Geschlechte, aus Es dur in E dur, ist, harmonisch betrachtet, neu, kühn und doch natürlich, wenn man gleich nicht absehen kann, was in dieser Stelle damit soll bewirket werden, da sich weder in der Lage, noch in der Empfindung der beiden tragischen Personen eine Veränderung ergeben hat. Wenn Mozart in dem Septuor des letzten Aktes von *Don Juan* auf einmal aus Es in D dur übergeht, so hat sich doch alles auf der Scene geändert, das Dunkel in einen erleuchteten Saal, es ist wenigstens dann eine materielle Ursache vorhanden, obgleich das Ganze unnöthig seyn möchte, indem ja der Künstler die Leidenschaft, nicht den Tag oder die Nacht ausdrucken sollte. Selten findet man bey Russen ähnlichen Tonart-

*) Wir müssen den Lesern hätten, zu mehr Verständlichkeit doch wenigstens diese Klavierstimmung dieser Oper zur Hand zu nehmen.

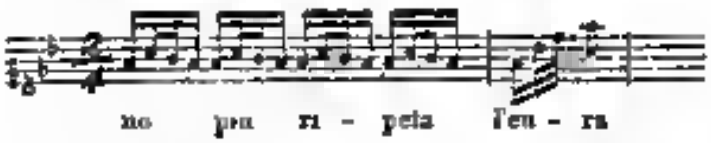
wechsel, der doch, am gehörigen Orte angebracht, oft Grosses bewirken kann. — Doch wie fahren fort! — Keine Ruhe kömmt mehr in das Herz der Unglücklichen, der dem Tode geweihten, sie ist dem Himmel, dem Vater, sich selbst zum Abscheu geworden; ihr Affect ist im Steigen, verbannt ist ja selbst

ist das mehr der Ausdruck der Freude? wie kommt diese hieher? was hat die Roulade hier zu thun? Bringt ein Sänger sie so an, so hat er unsern Tadel; und der dramatische Componist scheucht sie selbst viel Wahrhaftigkeit kann ihm doch nicht ganz Ernst seyn, mich rühren zu wollen, da sie immer an das Bravoursingen mich erinnert. Wenn Romeo an dem Sarge seiner Julia seinen Schmerz aushaucht, oder Don Juan am Rande der Abgründe nach der Geisterwelt trotzet, sollte ich ja doch nicht an Hrn. Crescentini oder Crivelli denken müssen! — Seltsam wirket das kurze Lied des Gondelfahrers in G minor, die so rein gehaltene Stimme, die gezogenen Töne, die langsam fortschreitenden Harmonieen — eine Nachahmung des alten Notturnalgesanges, der unsere Empfindung festhält. Warum kehrt sich doch Hr. Rossini so selten an die grossen Muster seiner Vorgänger, warum zersplittert und zersetzt er so oft, selbst bey Ausbrüchen der innigsten Leidenschaft, den einfachen naturnachahmenden Gesang, und zieht uns dafür einen Schwall von Noten, vorübergehend wie fernes Wetterleuchten, dazu das beständige Gerassel eines vollen Orchesters, welches mit seinen Staccato's, seinen punktirten Figuren, jenes sanfte Gefühl verscheucht? — Sinnreich und überraschend ist wohl der Uebergang nach *più*, *non potrò* — zu nennen; aber bereitet er auch auf den Schmerz vor, welchen Desdemonen bey dem Erwachen an ihre verblichene Freundin befällt? *Che mira, s'accresce il suo dolore!* sagt Emilie; wozu nun diese Schläge der Trompeten, Posaunen und eines ganzen Chores von Blasinstrumenten, jetzt, da die Unglückliche in einem Anfall von wehmuthiger Schwermuth, von fieberhafter Beklemmung Amura, Isaura, wie ausser sich, rufet:

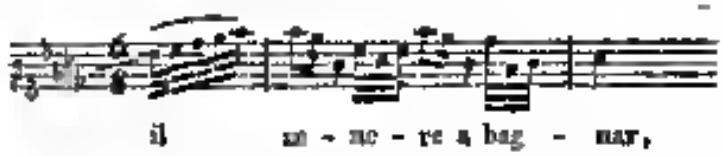
so begleitet der Componist diesen Schmerzensausbruch. Welche Harmonieen, welchen Rhythmus wählt er denn, wenn es heisst: Ja Triumphe!? — Es folgen eben dramatische Instrumentenschläge auch hier: *dolce stromento, ch'io riprendo ancora*, wo Desdemona die Harfe ergreift. Geschah es nicht wegen des Contrastes, um die wirklich schöne Cadenz: *ad il mio pianto*, hervorzuheben — und um welcher geringfügigen Ursache willen ist man dabey in das Unschickliche gerathen — es muss man gestehen, dass der Künstler hier nicht dachte, nicht fühlte, dass er nur Noten schrieb. — Melodieen von Balladen und Romanzen sind nicht selten schätzbare Ueberreste einer dahingeschwundenen Gesangswelt; ihre gewöhnlich weiche Tonart, die einfachen Naturklänge, ein uns nicht mehr bekannter Rhythmus verbreiten über einen solchen Gesang der Vorzeit einen gewissen Hauch von Schwermuth — man fühlt sich angezogen, gerührt. — Der italienische Dichter hat die in Shakespear's Schauspiel vorkommende Ballade: *The poor soul sat sighing* (vierter Akt, letzte Scene) auch in seine Opee versetzt, ob mit Schicklichkeit, ob er nicht hiermit die Illusion getödet, indem die tragische Person, welcher, wie dem Maler die Farben, der Gesang als Medium ihrer Darstellung dienet, aus ihrer Wesenheit heraustritt, und wirklich zu singen anfängt, lassen wir dahingestellt, und stimmen jenen bey, welche die Ballade dieser Opee zu den bessern Compositionen ihres Meisters zählen, vielleicht schon deswegen, weil sie, wie das vorhergegangene Lied des Gondelfahrers, einen Ruhepunkt darbietet, während welchem der immer von dem stürmenden Orchester fortgerissene Zuhörer sich doch einigermaassen seinen Gefühlen überlassen kann. Doch welchen Zuhörer, wenn er je das Glücke einer solchen Liedes gewürdiget, wird nicht schon beym zweyten Takte, durch eine abgenützte Posthörnchenfigur



und zwar auf: *flebile*, welche dreymal, auch noch mit dem Kräusel



vorkömmt, wobey, wie so häufig an andern Stellen, auf die richtige syllabische Unterlegung der Worte so wenig geachtet wird — wer wird dadurch nicht unangenehm unterbrochen, und dann diese Floskeln bey *memoria*, die Roulade bey *immemore*, die ganz ausgeschriebenen, einer Stimme wenig geeigneten Moedente auf: *Salce d'amor delizie* — hat man je eine alte Romanze auf solche Weise vorgetragen? — Hätte der Componist nicht, um der zweyten Strophe eine andere Wendung zu geben, durch verändertes Instrumentenspiel, oder durch Verrückungen des Basses nachhelfen können, ohne an solchen gothischen Verzierungen seine Zuflucht zu nehmen? Eigentlich schön und anziehend wird dieser Gesang erst bey der dritten Strophe, bey: *ma stanca alfin de spargere*, besonders die Stelle vom achten bis zwölften Takt, das Herabsinken der Harmonie bey: *mori l'afflitta virgine*, dann das Aufleben, der Unwille, der Schmerz: *che duol, l'ingrato! l'ingrato!* worauf Thränen die Sprache hemmen, eine dramatische, tragische Stelle; aber er sind Blitze bey wolkenlosem Himmel, selten und von Wenigen bemerkt! — Desdemona hat nun ihre Kammerfrau weggeschickt. Sie ist allein, voll von bangen Ahnungen, der Gesang des Gondelfahrers, ein Windstoss, der ihre Fenster geöffnet — alles erfüllt ihre Seele mit den bangsten Ahnungen, mit dem Vorgefühl ihres Todes. Sie flehet zum Himmel, dass er ihr doch im Schlafe noch kurze Ruhe verleihen wolle, oder, wenn ihr Flehen umsonst sey, der Grausame, den sie liebt, noch eine Thräne ihrer Asche weihen möge. *Nel massimo dolore dirige al cielo la preghiera* — sagt die Aufschrift dieser Scene. Aber wo findet sich denn in dieser Romanze, welche mit veränderten Worten eine Schäferin eben so gut ihrem Ungetreuen vorsingen könnte, dieser Ausdruck des höchsten Schmerzes? Können wohl diese im abgezirkelten gleichförmigen Rhythmus hingeschriebenen Takte die Unruhe des Gemüthes, das Hingehen in den Willen der Gottheit, den Kampf der Seele, den Erguss eines von Todesgedanken eingegebenen Gebetes ausdrücken? Nur Blasinstrumente begleiten diesen Gesang; — von jenem affectvollen Schweben, Zittern der Violine ist kein Gebrauch gemacht, — in monotonen Harmonieen, die nie von innerm Schmerz, nie von jenem ängstlichen Stöhnen der Seele, jenem bangen Todesschauder unterbrochen werden, und höchst gefällig ist sein Schluss:



welchen artigen Gedanken Flöte, Clarinette und Fagott, gleichsam um dem Parterre eine recht freundliche Nacht zu bieten, wiederholen. Misslungen in jeder Hinsicht muss man diese Musikstück nennen, und versteht es auch der Componist, welches wir keineswegs in Abrede stellen, gefällige Melodieen besonders im Style der Instrumente zu schreiben, so ist doch der Sinn, ihnen ein rührendes Pathos zu geben, in diesem *Othello* — (und wo ist er es anders, wo?) nirgend sichtbar.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Nachrichten.

Musikfest in Wismar.

Wismar, im October. Der Monat September ist uns durch eine Reihe von Musikfesten verherrlichet worden. Die öffentliche Aufführung des Händel'schen Oratoriums: *Judas Maccabaus*, so wie des Mozart'schen *Requiem* und des 100ten *Psalms* von Händel, schon seit einigen Monaten vom hiesigen Gesangverein vorbereitet, versammelte vom 15ten bis 18ten des genannten Monats aus allen umliegenden Gegenden, als aus Ludwigslust (die Mitglieder der grossherzogl. Kapelle und Hofharmonie), aus Schwerin, Bremen (Hr. Riem), Hamburg (Hr. Clasing), Lübeck, Rostock, Stralsund, Greifswalde, Strelitz (Hr. Tomassini), Berlin u. s. w. hülfreiche Theilnehmer in unserer Stadt. Durch diesen Verein wurde es möglich, dass in der hiesigen Nicolai-

Kirche am 21sten Septbr. das erstgenannte Oratorium, und am 22sten Mozart's *Requiem* und der 100te *Psalm* von Händel, von einem 300 Mitglieder starken Personale in bedeutender Vollkommenheit aufgeführt werden konnte, und diese Werke, so dargestellt, unter Allen, aus der Nähe und Ferne versammelten Menge von Zuhörern einen schönen und tiefen Eindruck zurückliessen.

Das erstgenannte Meisterwerk, welches mit der Instrumentation des Herrn Riem und Clasing gegeben wurde, ist freylich von dem Umfange und der Tiefe, dass es als ein Ganzes wohl nur von dem ausgebildetsten Theile des Publikums vollkommen aufgefasst werden konnte, hat aber doch auch im Einzelnen so viel Schönes und Grosses, dass es auch den Laien in der Kunst hohe Befriedigung gewährte.

Die Ausführung des herrlichen Werkes war, nach dem Urtheile aller Kenner, als sehr gelungen zu rühmen, wo auch bey der trefflichen Unterstützung so vieler ausgezeichneter, auswärtiger Künstler und Liebhaber nicht anders seyn konnte. Die Chöre wurden mit charakteristischem Ausdruck und tadelfreier Präcision vorgetragen; die Solopartieen waren, meistens von Liebhabern, vortrefflich besetzt und vielleicht nur auszusetzen, dass einzelne Stimmen die freylich grosse Kirche nicht völlig füllten. Es traten überhaupt auf: vier Soprane, zwey Alte, vier Tenore, fünf Bässe. Unter letztern darf ich der öffentlichen Erwähnung Eines Talents nicht vergessen, Hrn. Reichards aus Berlin. Dieser junge Mann, ein geborner Pommeraner, ist von der Natur für die Kunst gleichsam geschaffen, so dass auch schon die königl. preuss. Regierung in Berlin, wo derselbe sich seinen Studien hauptsächlich aufhielt, auf ihn aufmerksam gemacht, ihm ein ansländiges Jahrgehalt verwilliget hat, damit er sich ganz dem Studium der Musik widmen könne, und es steht nicht zu zweifeln, dass die musikalische Welt in ihm einst etwas Vorzügliches zu erwarten hat. Die Basspartieen, die er hier vortrug, gehörten zu dem Gelungensten. Das Orchester, von unserm Musikchore kräftig angeführt, leistete Alles, was man von einem Orchester erwarten kann, das fast durchgehends aus Künstlern vom Fach bestehet, und wo selbst die untergeordneten Rollen von namhaften Meistern besetzt sind. Die Leitung des Ganzen, welche einer als Liebhaber nicht namhaft zu machenden hiesigen obersten Magistratsperson oblag, zeichnete sich durch Kraft, Ruhe und Umsicht auf das Vortheilhafteste aus.

Bey Erwähnung des am folgenden Tage aufgeführten Mozart'schen *Requiem*, zu dessen Ruhm keine Feder mehr Etwas beytragen kann, spreche ich nur von dem Eindrucke, den es in Allen Herzen zurückliess, welcher über alle Erwartung war und sogar durch den Umstand, dass es nach dem lateinischen Texte gegeben wurde, bey der Menge nicht vermindert wurde. Referent hat selbst von Leuten, die auf höhere Bildung keinen Anspruch machen, mit der grössten Begeisterung von diesem Genusse sprechen hören: ein Beweis, wie sehr das grosse Schöpfer dieses Harmonieen durch die Macht und Grazie seiner Töne auf das menschliche Herz zu wirken gewusst hat. Wer wollte wohl entscheiden, welche Nummern dieses Werke die vorzüglichsten seyen? Doch schienen die Stücke No. 3 *Dies irae*, No. 5 *Recordare* und No. 11 *Benedictus* am meisten vorgesprochen zu haben, wie wohl sich nicht sagen lässt, ob das eine mehr erschüttert, das andere mehr gerührt und erhoben habe. Auch in dem kurzen Fugensatze *Osanna*, im Contrast gegen das *Sanctus* und *Benedictus*, war die Wirkung ausserordentlich. Die Ausführung gab der des *Judas Maccabaus* nichts nach.

Ueber den 100ten Psalm ist in diesen Blättern schon vor Kurzem, bey Beurtheilung des Clasing'schen Bearbeitung desselben, viel Schönes und Wahres gesagt worden, und Ref. setzt nur noch hinzu, dass es demselben, durch die lustige Aufführung, von der Grösse des Werks durchdrungen, den Gipfel erhabener Lyrik nennen möchte. Auch wirkte diese innere Vortrefflichkeit im Augenblicke der Aufführung auf Sänger und Begleitende in dem Grade, dass gerade von Allem diese Darstellung, durch die höchste Begeisterung erzeugt, die gelungenste genannt werden muss. Händels Riesengeist ward uns Allen lebendig anhauchen. Erwägt aber dass es nicht mit Stillschweigen übergangen werden, dass auch die vortreffliche, ganz in Händels Art und Geist gearbeitete Instrumentation des Werks vom Hrn. Clasing an Hervorbringung dieses Effects grossen Antheil hatte.

Zwischen der Aufführung der beyden genannten Musterwerke blieb, zur Wiederherstel-

genug des durch das erstere aufgeregten Gefühls, unsre Kammermusikus, Hr. Bode, der auch als Mitglied der grossherzoglichen Haemonie rühmlich bekannt ist, ein schönes Adagio auf dem Waldhorn, ganz so, wie es sich von seiner Zartheit und seinem Geschmack im Vortrage erwarten liess.

Nach diesen erhebenden Kunstfesten erwartete uns ein neuer hoher Genuss. Der Verein so vieler ausgezeichneter Instrumentalmusik in unserer Stadt musste natürlich den Wunsch rege machen, theils einige grosse Musikwerke für das volle Orchester, theils die Kunstfertigkeit vom Fach einzeln noch zu hören. Es ward daher Sonntags den 24 September noch ein grosses Concert im grossen Audienzsaale des Rathhauses angeordnet, welches aus folgenden Partieen bestand. Erster Theil. 1) grosse Sinfonie von Mozart aus Es dur. 2) Violinconcert von Polledro, gespielt vom Hrn. Concertmeister Tomasini. Zweyter Theil. 3) Ouverture von Clasing. 4) Hornconcert von Lindpaintner, vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Bode. 5) Fantasie für's Pianoforte mit Orchester und Chor von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Clasing, dirigirt von Hrn. Riem. Mangel an Zeit und Raum verbieten mir, das Einzelne nach Würden zu erheben; im Allgemeinen aber gilt das Urtheil, dass innere Vortrefflichkeit der Kunstwerke sowohl, als die ausgezeichnete Virtuosität der Ausführung das Ganze zur genussreichsten Kunstdarstellung erhoben. Ein diesem Concerte folgender Ball von mehr als 400 Personen, machte sowohl für die Fremden als Einheimischen der grossen Reihe von Festlichkeiten ein fröhliches Ende; der Eindruck aber, den die Feyer, so dem Einheimischen wenigstens, zurückgelassen hat, wird so vergänglich nicht seyn.

Schlüsslich stehe hier noch eine Uebersicht des Personalbestandes und der Orte, welche Theilnehmer zur Ausführung des ganzen Unternehmens sandten. Aus Schwerin kamen 26, aus Ludwigslust 24, aus Strelitz 4, aus Berlin 3, aus Bremen 1, aus Hamburg 21, aus Lübeck 28, aus Boitzenburg 1, aus Rostock 27, aus Bützow 2, aus Stralsund 3, aus Greifswald 2, von der Insel Rügen 1, aus Stockholm (zufällig) 1; Wismar und die umliegende Gegend gab 85; zusammen 220 Personen, und so konnte man mit vielem Rechte dieses Concert ein Norddeutsches nennen. Mögen diese norddeutsche Harmonie und dessen Gemeinsinn für die Kunst sich noch recht lange erhalten!

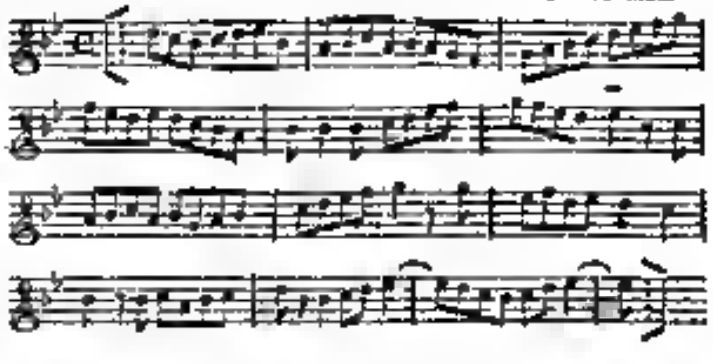
Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für vier Männerstimmen, in Musik gesetzt von Wilhelm Häser. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 10 Gr.)

Die Lieder sind in Melodie und Harmonie einfach und leicht, einzelne Passagen das letzte ausgenommen. Die Texte sind nicht schon abgebraucht. No. 2, 3, und die höchstenfache No 6, haben dem Ref. und seinen Freunden am besten gefallen. Das „Ende viel", und was in den andern Strophen an dessen Stelle tritt, macht sich, wie es hier zu sprechen ist, nicht sonderlich; so auch die „Pilgerwelt", Seite 6. Doch das ist nicht von viel Belang, und wird die Liebhaber in ihrem Vergnügen, das ihnen besonders die angeführten Nummern gewähren können, wenig oder gar nicht stören. Das Weekchen ist in Partitur gedruckt; die zwey obern Stimmen im Violin-, die zwey untern im Bassschlüssel.

Canon à 2 V.

von Fr Kuhlau.



(Hierbey das Intelligenzblatt No IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № IX. 1820.

Neue Musicalien.

Maurer, L. 2e Concerto p. le Violon avec Orch. .. 2 Thlr.
Romberg, Andr. 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 59. .... 4 Thlr.
— Ouverture à grand Orch. Oeuv. 60. 2 Thlr. 16 Gr.
— 110ᵉ Psalm (Dixit Dominus) für vier Singstimmen mit Chor, mit lateinischem und deutschem Texte. Partitur (Preis Compositions) 612 Werk. .... 5 Thlr.
Spohr, L. 2me Sinfonie à grand Orchestre Oeuv. 49. (composée pour la Société philharmonique à Londres) .... 5 Thlr. 12 Gr.
— Concertante pour 2 Violons avec Orchestre Oeuv. 46. .... 3 Thlr.
Weber, B. A. Der Gang nach dem Eisenhammer. Ballade von Schiller. Partitur .... 2 Thlr. 20 Gr.

Diese vortrefflichen Werke sind im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben.

Neue Verlagsmusikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Michaeli 1820 erschienen sind.

Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien. Dritter Nachtrag. Mit K. Sächs. Privil. .... 6 Gr.

Musik für Violine.

Leon de St Lubin, 6 Caprices ou Etudes pour le Violon seul Oe. 8. .... 8 Gr.
Mayo, 24 Tänze im neuesten Modegeschmack in vollstimmiger Musik für das Jahr 1821. .... 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. Zweiter Heft. .... 10 Gr.
Mayer, C. H., Journal de Harmonie, contenant 12 Pièces pour une Clarinette in Es, 2 Clar. in B., Flûte in Es, 2 Cors, Trombe et Trombone-basse obligées, 2 Bassons, Serpent, Caisse roulante et Canon grande ad libitum. Collection XV. Lit. a. .... 2 Thlr.
Schmitt, Aloys, 6 Variations sur le Thème de Himmel „An Alexis send' ich dich" pour la Flûte seule. .... 6 Gr.
Thurner, Rondo Boleros pour l'Hautbois principal avec accomp. de 2 Violons, Viole, 2 Flûtes Clarinettes, Bassons, Cors, Trompette et Basse. Oe. 38. .... 1 Thlr. 20 Gr.
Thurner, le même Oeuvre 56, avec Accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. .... 1 Thlr.

Musik für Pianoforte.

Field, John, 6 Danses p. le Pianof. .... 6 Gr.
Liedesdorf, Variationen über das bel. Duett: Durch gleichen Schmerz, aus Nachtigall und Rabe, pour le Pianof. Oe. 95. .... 12 Gr.
— Variations ou Fantaisie sur la Romance, „assis" al piè d'un salice, de l'Opera Othello. Oe. 96. 12 Gr.
— Olympische Walzer für das Pianof. Oe. 102. 8 Gr.
— 6 Variat. sur la Romance favorite de l'Opera le petit Chaperon rouge, pour le Pianof. Oe. 104. .... 8 Gr.
— Choix des Compositions originales faciles et agréables pour le Pianof. No. 1 à 5. .... à 10 Gr.
Leipziger Favoritänze für's Pianof. No. 9 enthält Walzer aus Gazza ladra und aus Tancred von Rossini. .... 5 Gr.
Pièces choisies faciles composées par Beethoven, Clementi, Dussek, Eberl, Steibelt, pour le Pianof. Cah. 5. .... 16 Gr.
Rösler, B. G., 16 neue Tänze versch. Art für's Pianof. .... 10 Gr.
Schmitt, Aloys, Rondo pour Pianof. et Violon obl. Oe. 19. .... 18 Gr.
Spagnoletti, grande Polonoise pour Pianof. et Violon obl. No. 1. .... 14 Gr.
Steinacker, Variations sur le Menuet de Don Juan à 4 mains. .... 12 Gr.

Digitized by Google

Th. [illegible]lder, Tanzmeisterhaltung, enthält 60 verschiedene Thema für Pianof. (in Commission) . . . 1 Thlr
Thomas, Sonatine pour le Pianof. Op. 2. . . . 10 Gr
Zöllner, Walzer et Ecossaises à 4 mains . . . 12 Gr

Musik für Gesang.

Bergt, August, Te Deum laudamus für 4 Singstimmen und Chor, mit Begleitung von Violine, Bratsche, Schello und Bass; Flöten, Hoboen, Fagotts, Hörnern und Trompeten. Partitur mit latein. und deutschen Text. 19s Werk . . . 2 Thlr.
— Hochzeit-Cantate nebst 2 kleinern Gesängen für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 21st Werk . . . 1 Thlr 4 Gr
Fesca, das Vaterunser für 4 Singstimmen und Chor, Partitur und Stimmen. Op. 28. . . . 16 Gr.
Gerhard, Wilh., 12 Lieder deutscher Dichter mit Begleitung des Pianof. . . . 20 Gr.
Händel, Saul, ein grosses Oratorium. Klavierauszug von Naue. Erste Abth. . . . 3 Thlr. 8 Gr
Häser, Wilh., die Feier der Andacht in 6 vierstimmigen Gesängen mit Begleitung . . . 16 Gr
Kindermann, Ludwig, die frohe Verklärung, Gedicht von Bertrand mit Begleitung des Pianoforte (in Commission) . . . 8 Gr
Rossini, 6 Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianof. 37 Werk. . . . 20 Gr
Rossini, Cavatina nell' Opera Otello, „Assisa a piè d'un salice (Im Schatten einer Weide) con Accomp. da Pianof . . . 8 Gr
Schlicht, Gedeke, Te Deum laudamus, Hymnus Ambrosianus in unum quatuor vocum et chori, omnibus omnibus quas adhibere instrumentis musicis disponitus. Partitur. . . . 4 Thlr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Wrately, Ouverture aus der Oper das unterbrochene Opferfest, zu 4 Händen für das Pianoforte eingerichtet. . . . 8 Gr
Weigl, Jos. Ouvert. aus der Oper das Dorf im Gebirge, für das Pianof. . . . 6 Gr
— Dieselbe für 4 Hände eingerichtet . . . 12 Gr
Wiener Congress-Walzer mit Variationen f. d. Pianof 4 Gr.
Klein, F. W., Divertissement für das Pianof op. 3 . . . 20 Gr
— 9 Variationen für das Pianof über: Schlaf Herzenskindchen etc. 13 Werk . . . 8 Gr.
Hahn, G., Rondo alla Polacca p. le Pianof. op. 16. . . . 16 Gr

Klein, F. W., 6 Variationen über Prachtvolle Pompeyo f. Pianof. 21s Werk . . . 9 Gr.
Gelbke, Th., 3ie Walzer für das Pianof. No. 3. . . . 4 Gr
Vexirwalzer mit Variationen für das Pianof. . . . 8 Gr
Mozart, W. A., Fantasie-Sonate für das Pianoforte No. 3. . . . 1 Thlr
Ries, Ferd., 16 gr. Variationen sur un thème hongrois p. le Pianof op. 15 . . . 20 Gr.
Hünten, G., Rondo alla Polacca p. le Pianof. . . . 8 Gr
Newsetzki, Th., Polonaise melancolique p. le Pianof. 4 Gr
Klein, F. W., Polonaise für's Pianof. 22s Werk . . . 12 Gr.
Lacoka, Fr., Menuet varié p. le Pianof. tiré d'une Sonate de l'Oeuvre 1 . . . 20 Gr.
Dacosta, Polonaise de Vorin variée pour le Pianof. No. 4. . . . 8 Gr
Rode, Favorit-Polonaise für das Pianof. . . . 8 Gr.
Stoika, Fr., Variationen über Ich bin liebeskrank für Pianoforte und Flöte . . . 20 Gr.
Rode, Favorit-Polonaise für das Pianof. . . . 8 Gr
Wehner, Rondo favori p. le Pianof. No. 1. . . . 8 Gr
Gerle, P. A., le Gelosie, 14 Divertissement p. le Pianof 12 Gr
Gunda, Th., a Geschwind-Walzer für das Pianof 4 Gr
Wanhall, Variationen für das Pianof. über das Pastorale Welche Lust gewährt das Reuen 12 Gr
— Variationes pour le Pianof. sur un thème de Pleyel . . . 8 Gr.
Gretry, Ouverture aus der Oper die Caravane zu 4 Händen für das Pianof . . . 12 Gr.
Gelinek, Rondo brillant de M. Spina arr. pour le Pianoforte . . . 8 Gr
Ein Cotillon der Carlsbader, Frankfurter, Münchner Favorit-Walzer nebst 2 Grachwandwalzer für Pianoforte . . . 8 Gr
Klein, F. W., Rondo für das Pianof. 3s Werk . . . 12 Gr
Kalz, J. F., leichtes Rondo für das Pianof. 56s Werk 12 Gr.
— leichtes Rondo für das Pianof. 57s Werk. No. 6 . . . 6 Gr
— leichte Variationen über die Kalumnia für das Pianoforte. 58s Werk. . . . 4 Gr.
— leichte Variationen über: Gestern Abend etc. 60s Werk. . . . 6 Gr.
— Polonaise für Pianof. 63s Werk . . . 4 Gr
— 3 Cotillons für Pianof. 64s Werk. . . . 6 Gr
Belleldieu, Ouverture de l'Opera le Calife de Bagdad à 4 mains . . . 20 Gr
André, A., Conversations nouvelles pour Pianof. à 4 mains No. 1 u. 2 . . . à 8 Gr
— Charakteristische Ouverture zum Schauspiel die Hussiten vor Naumburg, zu Klaviersetzung für 4 Hände . . . 16 Gr
Call, L. de, Pieces très faciles pour Pianof. par L. Amon L. 1 . . . 16 Gr

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

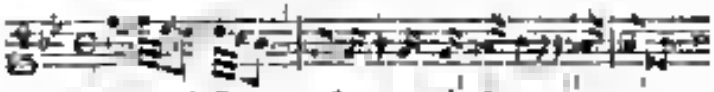
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. Nº. 48. 1820.

Ueber Rossini's Othello.

(Beschluss aus der vorigen Nummer.)

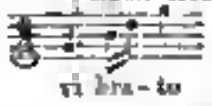
Mit der dritten Scene tritt Othello auf. Das einlullende und weiter durchgeführte Motiv, welches übrigens an Pantomimmusik erinnert, drückt aus, wenn anders der Componist etwas damit ausdrücken wollte, das heimliche Eintreten, das argwöhnische Herumtreten, das Horchen und Lauern des Eifersüchtigen; von dem was in seinem Innern vorgeht, von seiner verborgenen Wuth, der ihn zernagenden Mordlust, sagt die Musik nichts. Der Künstler bleibt nur immer bey der Sinnenwelt stehen, tiefer dringt er nicht ein. Es fällt ihm bey, dass Desdemona eben jetzt von ihrem Geliebten, ihrem Buhlen träumen könnte, ein Gedanke, der ihn mit Wuth erfüllt, den er aber sehr gefällig und im zarten Sinne ausdrückt



Die Sprache der Leidenschaft ist wohl unserm Componisten nicht sehr bekannt; er drückt sich nur zu oft in ihrem Kanzleistyl aus. — Rasch, wie von einem Sündenschlafe erschüttert, erwacht die sanfte zärtliche Gattin, mit Pauken, Trompeten, die Apostrophe an ihren Vater:

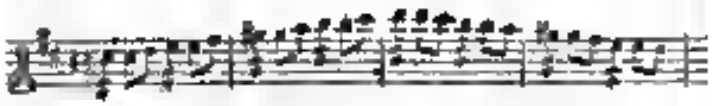
angenommen, ist ihr Ausdruck trotzend, den Rasenden noch mehr entflammend, nicht flehend, nicht versöhnend. Die Musik hatte es wohl in ihrer Gewalt, das vielleicht ungeschickt gewählten Worte des Dichters: *Desdemona, se vuoi, perfido, ingrato*, zu mildern, andere zu modificiren, durch Tonart, Harmonie, dissonirende Intervalle u. dgl. dann würde ihre liebende, aber von Schmerz und dem Gefühl des Undanke zerrissene Seele in anderer Weise sich ergossen haben. Nicht an dem Worte, das man ausspricht, sondern an dem Accente, mit welchem man es spricht, erkennt ich den gefühlten Menschen. *Aber, Perfido, ingrato*, muss wild und trotzend gesagt werden; so ist es eingeführt, ohne darauf zu achten, ob das Wort aus dem Munde einer Medea, oder Phyllis kommt. — Das folgende Duo, offenbar durch Mozarts *Don Juan* veranlasst, darf wohl als eine der Hauptfiguren des Rossinischen Tongemäldes gelten, an welches mancher Fleiss verwendet wurden. Schwer ist es allerdings, in einem Duo zwey ganz verschiedene Leidenschaften und Charaktere darzustellen, ohne die so nöthige Einheit der Melodie und des Gesanges zu verletzen. Unser Componist ist durch diese Klippe gesteuert, aber nur, indem er alle Empfindung, mit allen ihren Nuancen über Bord geworfen. Desdemona singt in eben den Phrasen, Motiven und Noten, wie der seinem Mordentschlusse immer näher zuckende Othello. Aber so wird doch in der Tonart, in der Modulation, in der Wahl und dem Wechsel des Rhythmus, etwas liegen, das nur die fürchterliche Lage der Unglücklichen, und die Wuth des Verblendeten schildert? — Beyden, Tonart und Motiv sind eben so geeignet für einen Hochzeitaufzug, als für diese Schreckensscene; so feierlich ist der erste Satz, so wichtigem, eine ruhige Situation darstellendem Ebenmasse der Rhythmus, jede musikalische Phrase in vier Takte vertheilt, weit, gross, nie unterbrochen, ausgedehnt, immer fasslich, höchst natürlich, wenn nicht alltäglich, und dem ge-

mannten Verstande klar. „Aber so muss doch in der gewählten Melodie etwas liegen, das mich ergreife, und mich in die Seele dieser Schicksalsperson schauen lässt?“ — Man höre nun diese tragende malende:



die bekannte Posthornsolokel auf: *furore*, die drey Rouladen, auf: *intrepida morrò* — wahrhaftig, Desdemona, die mir bey Shakespear die wärmste Theilnahme entlockt, ist hier ein trotzendes Weib geworden, deren Geschick mich nicht so tief mehr bedauere, da sie es nun versucht, den Rasenden zu beschwichtigen, ja ihn zur ungeheuren That gleichsam selbst reizet. Doch der erste Vortrag ist kaum geschehen, und:

nach wenigen Takten noch in seiner Dominante wiederholt:

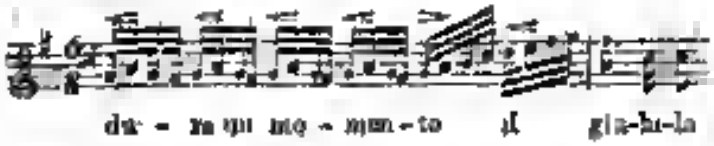


Bey diesem frivolen, einem gemeinen Tanzplatz abgehorgten Spiele, das ich bisher kaum in einer Opera buffa vertragen, ergreift mich unwillkührliche Unmuth; ich sehne mich nach dem Theaterausgange um, ich lege die Partitur weg! Wie! in diesem Schreckensmomente so mit aller Natur, mit allem Affecte sein Spiel zu treiben! — Der Componist hat noch sein Urtheil selbst gesprochen, ihn beherrscht der erste Gedanke, der ihm durch das Gehirn fährt; er versteht es, durch den raschen Flug seiner Harmonieen, durch seinen gefälligen Styl mich nun zu ermuden, nie zu langweilen: aber er kömmt auch nie über meine Sinne, er sucht nie mein Herz, er rührt mich nicht; ich könnte seine Musik auch ohne Worte, etwas mit andern Worten hören, es wäre mir gleichgültig; er schreibt keine dramatische Musik; er ist witzig, aber kalt, er trägt das Herz im Kopfe, er ist ein musikalischer Redner, der wie ein unangenehmer Märchenerzähler mit steifen gestellten Worten die Zeit mir wegschwatzt, ein Colorist, dessen Zeichnungen aber grösstentheils misslingen — ein musikalischer Dichter, der meinen Geist beschäftiget, mein Herz bewegt, ist er nicht; die ernste Oper, sie, die ein Tongemälde menschlicher Affecte aufstellen sollte, ist seine Sache nicht!

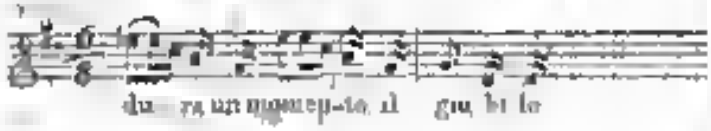
Ehe wir unsere Betrachtungen über den so berühmt gewordenen Tonsetzer schliessen, können wir nicht umhin, noch einiges über seine Eigenheiten als Gesangcomponist, immer mit Hinsicht auf die ernste Oper, beyzufügen. — Wir unterscheiden dabey zweyerley Arten des Gesanges, und nennen ihn natürlich, wenn der Sänger mit dem, was die Natur ihm verliehenen Stimmorgan zufrieden und auf keine Veredlung desselben bedacht, den Componisten zu sich herabzieht, ihm die seinem Organe eigenthümliche Gelenkigkeit und Umfang darlegt, um seine Compositionen darnach zu formen, übrigens auch mit wenger Stimme sich behilft, und mit einer Art von musikalischer Declamation und Spiel dem Schauspieler sich nähert, ja in ihm sich verliehret. Diess ist der Gesang, wie man gewöhnlich in der Opera buffa und auf der französischen Bühne ihn findet. Leider ist er nun auch, mit weniger Ausnahme, der Opera seria, die nicht mehr streng wie ehemals von erstbenannter geschieden ist, eigen geworden. Anders war es in jener Vorzeit, wo grosse erfahrene Meister die Stimme des Schülers durch lange anhaltende Uebung bildeten und veredelten, und oft bis zehn Töne desselben durch lange anhaltende Uebung so ausbereiteten, dass aller Unterschied der von Natur allein nie vereinten Kopf- und BrustStimme gänzlich aufgehoben, dass, wie auf einem ganz rein klingenden und mit Kunsterfahrung behandelten Instrumente, ein Ton dem andern an Stärke, Fülle und Klarheit ganz gleich ward, dass Haltung, Portament, Ab- und Zunehmen, die ganze Umfangsscala hindurch, gleich vollkommen sich hervorbrachten, und gleiches Metall, gleiche Reinheit in jedem Tone sich hören liess. Gleich beugsam, gleich geschmeidig durch ein solches fortgesetztes Ueben und Versuchen geworden, blieb ihr keine vernünftige Verzierung fremd; die Roulade, die Volate, und wie alle Figuren der alten Gesangschule heissen, waren mässig angebracht, ihr natürlich. Dann eine mühsam studirte, vollkommene reine Aussprache jeder Sylbe, die richtigste Beobachtung des Accentes, die genaueste Unterscheidung der scharf oder dunkel klingenden Vokale, (nemlich des a und o beyder entweder largo, oder

strette klingend) die fühlbarste Bezeichnung der Mitlauter d, und t, p und b, — und so weiter — wodurch Ton und Wort in ein so schönes Ganze verwebet wurden, dass eines ohne dem andern nicht mehr bestehen konnte, und wenn denn auch die Empfindung sie belebte, jener veredelte Vortrag sich bildete, den man den Gesang der Kunst nennen möchte. Ausgerüstet mit einem so vervollkommneten Organ, vorbereitet durch Studium und Lehre, trat der edle Sänger nunmehr aus der Schule auf die Bühne, erschien nie in einer Opera buffa, die er Natursängern und Spielern überliess, und brachte, oft nur in einem Recitative, mit einem *Addio* jene Wunder hervor, von welchen gleichzeitige Schriften Nachricht geben, die uns jetzt eben so unbegreiflich sind, als die Wirkungen der alten Chöre in den Trauerspielen des Aeschilos, und uns endlich ganz unglaublich und erdichtet vorkommen müssen, wenn Rossini's und seiner Nachschreiber Opern sich noch länger auf den Bühnen erhalten. Denn hierin ist es eben, wo dieser Meister es am meisten verschen. Von ihm schreibt sich her die gänzliche Zerstörung des ächten italienischen Gesanges, ohne welchen ihre Opera seria in ihrer Wesenheit aufgelöst ist. Er ist es, der alles Portamento, alle Haltung, allen Zusammenhang, Schmelz und Ausdruck einer schönen Stimme, die, rein und verständig behandelt, durch Ausdruck menschlicher Empfindungen schon für sich selbst rühret, aus ihr verbannt, und Klavier- und Flötensätze in sie gelegt hat. Denn, man zeige uns nur in allen seinen bekannt gewordenen Arbeiten ernster Art eine Arie, Cavatine, oder einen andern etwas durchgeführten Satz, ähnlich jener Cantilene, wie auch nur Neuere, als Zingareth und Farinelli, sie schrieben und schreiben mussten? Wo hat der Sänger bey ihm noch eine Ruhe, wo kann er seine Stimme ausdehnen, entwickeln, wo sich seiner Empfindung überlassen? wird er nicht wie in einem Wirbelwind von dem Orchester fortgerissen, — nicht, wie das lechzende Thier in einem Treibjagen, ausser Athem, ja zu Tode gehetzt? Wo andere als in dieser Art von Musik müssen wir die Ursache der so vielen schmetternden, zitternden, früh zerstörten Stimmen, die sich in Italien heut zu Tage auffallend vermehren, aufsuchen? Gesänge, wie sie ein Marchesi, Crescentini, Velluti uns wurden hervorbringen können, und sie nicht schon eben deswegen verwerflich? — Doch auch damit sind wir noch nicht am Ende! — Das Unwesen, welches ungeschickte Sänger mit ihren Verzierungen treiben, ist beynahe so alt, als der Gesang selbst. Man findet die Klagen darüber schon bey griechischen Schriftstellern; sie verbreiten sich, wie man aus Gerberts schätzbarem Werke: *De cantu sacro*, ersehen kann, selbst in der Kirche durch das ganze Mittelalter hindurch. Die Sarcasmen des grossen Marcello, die Bemerkungen des bescheidenen Metastasio belegen über dieses mehr noch als hinreichend unsere Behauptung. "Oh, se potessimo essere per alcun tempo — sagt Letzterer in einem Briefe an den berühmten Sänger Bernacchi — (der Brief findet sich Tom. 2 p. 99 der opere postume, Wien 1795) insieme' quali eccelsi non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar lo derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar, ove più le passioni e la favella degli uomini, ma il cornetto di posta, la chioccia che ha fatto l'uovo, i ribreggi della quartana, o l'ingrato stridore de' granchi ruggiosi? se questi passi e deplorabili abusi offendono tanto il mio orecchio, quale effetto faranno in voi, gran maestro, di mettere, di spandere, e di sostener la voce, di fiur con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottometter sempre l'abilità alle ragioni?" — Haben ungeschickte Sänger zu jeder Zeit sich solch' einen Ungeschmackes schuldig gemacht, so trifft sich sie nur allein Spott und Tadel. Tonsetzer aller Art, Männer von Einsicht und Geschmack haben sich immer diesen Missbrauche mit voller Kraft entgegengesetzt, ihn so viel wie möglich bekämpft und in Schranken gehalten. Aber Rossini? — Ohne Rücksicht auf die Sache der Kunst, die er befördern sollte, ja ohne Scham hat er diese von aller vernünftigen Welt gemissbilligten Ungereimtheiten selbst sanctionirt; alle diese Auswüchse selbst in seine Compositionen aufgenommen, — was Keiner vor ihm gethan — sie alle selbst als Hauptsätze vorgeschrieben, und somit dem bessern Sänger selbst alle Mittel benommen, jemals wieder vernünftig zu werden, ja ihm sogar den Stoff, an welchem er seine Studien prüfen könnte, entzogen. Wir haben schon oben, bey Würdigung der Ballade, Sätze des Poethürnchens, wie Metastasio es nennt, angeführt. Seite 42

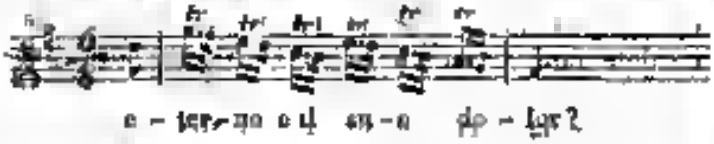
(des Klavierauszuges) kommt vor die Glucklienne: Desdemona singt:



worauf Emilia im Fieberfrost antwortet:

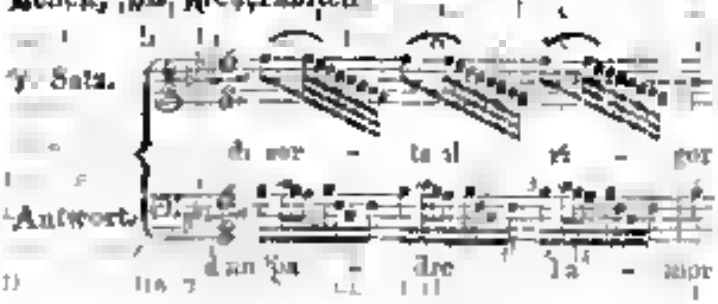


Es folgen darauf Klaviersätze aus Couperin mit ihren alt-französischen Agrémens,



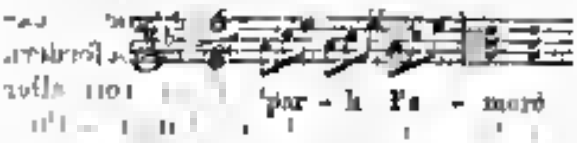
— welch ein lustiger Schmerz! —

Man sehe im Terzett p. 65 die unaufhörlichen, oft wiederholten



haben wir nicht hier das leibhafte Rousseau'sche *se gargarizer devant le public?*

Dazu der Gegensatz einer Harfe abgeborgt



So in *Elisabeth*, so in allen uns bekannten ernsten Opern. Nur mit Vorbedacht also, und nur mit strenger Prüfung nehme der junge, mit sich noch nicht ganz einig gewordene Componist Rossini's Partituren, besonders jene des ernsten Styls, zur Hand: ja nicht, um ihn nachzuahmen, sondern nur, mit Hinsicht auf die rhythmische Eintheilung, welche so wie alle Arbeiten italienischer Meister für die Effecte grosser Bühnen berechnet ist, und auf die Klarheit des Motives und seiner Durchführung, in selben sich umzusehen. Nur selten und mit vieler Vorsicht, singe das Sänger, — wenn nicht sein Loos es ihm auflegt — diese Gesänge, ist anders seine Stimme ihm lieb. — Eine Oper, ohne Worte, wie es mit diesem Componisten, in Wien nämlich geschehen, dem Publikum vorlegen, ist wohl ein an sich absurdes Unternehmen. Hier wird es verdienstlich; denn diese Melodieen werden dahingewiesen, wo sie hingehören, an das Klavier; und der Sänger mit dem verschont, was ihm nur schaden könnte.

Soviel von Rossini, dem dramatischen Componisten, das ist dem Componisten der Opera seria. Sollte uns noch Gelegenheit werden, von ihm auch als Componisten der Opera buffa und der Farsa zu sprechen, so werden wir seine Eigenheiten, und, wie wir glauben, grossen Verdienste, die er sich durch diese Arbeiten erworben, eben so unpartheiisch würdigen, als wir die Irrthümer und Mängel seines ernsten Styls hiemit freymüthig gerüget haben.

Nachrichten.

München, im October. Auf unserer deutschen Singbühne ist nach einer etwas langen Stockung eine erwünschte Bewegung und Thätigkeit eingetreten. Sie gab in wenigen Monaten so viel Neues, als man sonst wohl in einem Jahre gesehen, und erweiset sich die Trefflichkeit einer Bühnenanstalt in der Menge ihrer neuen Vorstellungen, so muss man der hiesigen hierin Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es folgt hiemit die Anzeige des Neuesten.

Den 4ten August, *die wandernden Comödianten*. Eine ältere Bearbeitung der *Virtuosi ambulanti* von Fioravanti. Erst in dieser Oper ist es uns klar geworden, auf welchen Platz der durch seine Berliner Abentheuer bekannte Hr. Fischer, der bisher mit seinem Sarastro, in *Mahomet* und andern ernsten Rollen so wenig gewirkt, müsse gestellet werden. Er gehört zu dem weitverbreiteten und vielfach verzweigten Geschlechte der nobeln Buffonen, unter welchen auf hiesiger italienischen Bühne Hr. Zamboni hervorleuchtet, welcher sich übrigens nicht zum sentimentalen — denn er, der Buffo nicht, spielt

auch die Väter in *Nina* und *Agnese* — so wie Hr. Fischer zum anständig Lächerlichen hinneigt. — Viele wollten dieser Oper, wegen ihrer von Rossinischer Schreibart sehr verschiedenen Musik, in welcher weder flauti piccoli, noch Trompeten, noch nach der Elle gemessene Crescendo's ihre Rolle spielen, kein gutes Ende vorherkunden. Sie haben sich geirrt. Die Oper gefiel, das Sujet wurde verstanden, der Gang des Stückes war aufgedeckt, keine Rede, kein Charakter ging verloren; somit trat das Rouleden- und Variationenwesen von sich selbst aus dem Vordergrund, wohin es so oft gestellt wird, zurück, wir hörten kein leeres Tungeklingel, weswegen auch unsere Aufmerksamkeit, ungeachtet der Leerheit und Schaalheit des Gedichtes, bis an das Ende erhalten wurde. Und dazu wirkte vorzüglich Hr. Fischer mit. Es gelang ihm durch sein treffliches Spiel, durchaus bis zur letzten Scene angenehm zu unterhalten, und die vollste Zufriedenheit zu erreichen. Wir werden demnach bey künftigen Leistungen ihn mehr von dieser Seite, als von jener des Gesanges darstellen, ja letztern gänzlich umgehen, da er theils wegen der Unbehülflichkeit seines Organs, theils wegen seines seltsamen Vortrages, der selbst bey dem Ernsten noch immer an das Burleske erinnert, wenigstens bey uns nur sehr unbedingten Beyfall finden wird. Die Partie der Dem. Mezger wurde mit zwey eingelegten Arien gehoben. — Hr. Mittermayr musste sich wegen Unpässlichkeit des Hrn. Löhle in die Rolle des Tenors fügen, und gab mit vieler Laune ein komisches Aeiettchen, worin das italienische Opernwesen — denn reisende Operisten sind es, welche hier auftreten, nicht Schauspieler — in seinen Dichtern von der lächerlichen Seite gezeigt wird. Er gewann vielen Beyfall. Auch diese Arie oder Cavatine ist wahrscheinlich eingelegt, und der Form nach zu schliessen, aus einer der Opern der Rossinischen Epoche genommen. Niemand wird dieses Einlegen tadeln. Es ist der singenden Schwesterbühne abgelernt, welche selbst an den neuesten Producten, die ihr immer zu Gebote stehen, bessert, reiniget und ändert. Als eine Seltenheit bemerken wir, dass dieses Singspiel den 6ten October schon zum drittenmal gegeben wurde. Es wird sich also wohl noch einige Zeit auf dem Repertoire erhalten.

Den 25sten August. *Die Alpenhütte*, von Kozebue, mit Musik von Kreuzer, durchgefallen mit Musik, Poesie und Darstellung. Kozebue hat das Wesen des Singspiels nie ergründet, oder ergründen wollen. Es ist auch mit diesem Ergründen so eine Sache, die wenigstens in Deutschland der Mühe nicht lohnt. Die Composition war unbedeutend, so mussten also wohl die Sänger mit untergehen.

Den 5ten September *Heinrich IV zu Ivry*, gedichtet, wie es auf dem Anschlagezettel hiess, von J. J. Seudtner, componirt von Stunz, welcher den Sommer hier zubrachte, in Mitte September aber nach Paris abging, um wieder Carnevalsopern dort zu schreiben. — Mit der Dichtung dieser Oper hat es folgende Bewandniss: *Charlot*, das Voltairische für des Dichters Haustheater in Ferney, wo es auch 1767 aufgeführt worden, geschriebene Drama, ist hier in ein Singspiel mit eingemischter Prosa umgestaltet. Handlung, Charaktere, der Gang des Stückes sind beybehalten; nur wird die Verwechslung der Kinder von Monsieur d'Aubonne, nicht, wie bey Voltaire, von Mad. d'Aubonne unternommen. In einem sehr weitläuftigen Programm, welches den gedruckten Opernversen — die Prosa wurde weggelassen — voransteht, giebt der deutsche Dichter Nachricht von den Guisen, den Protestantenverfolgungen, und der Bartholomäusnacht, gleich als wenn die Zuhörer gar nichts von diesem Heinrich wüssten, oder auch so ein Detail nur in dem geringsten Bezug mit dem gegenwärtigen Drama stände; erklärt sodann, dass er ganz neue Scenen erfunden, und ausser einigen Worten nichts von Voltaire benützt habe. Also Handlung, Verwicklung, Charactere, die ganze Haltung, Entwickelung des Dramen sind nichts, die Worte alles; die Oper ist folglich ein neues Gedicht, weil die Worte neu sind. Wir rechten nicht, sondern bemerken nur, dass, ungeachtet des Pompes, mit welchem dieses Operngedicht eingeführt worden, es doch wenig Gnade vor dem hiesigen Publikum gefunden hat. Es war nemlich alles so los, es matt an einander gereihet, keine hervorstechende, eindringende Situation. Besser wäre es immerhin gewesen, sich mehr an Voltaire zu halten, seine Motive und Winke musikalisch weiter auszuführen, als mit eingeschalteten Scenen, besonders mit anlehen, wo Richter, Beyeitzer und Schreiber ein Criminalexamen eben so undichte-

Digitized by Google

risch, als unmusikalisch und abgeschmackt absingen, — gegebene rührende Momente nicht auffassen und über das Ganze eine nicht abzuwehrende Kälte zu verbreiten. Eine noch so gute dramatische Musik ohne dazu geeignetem Gedicht ist ein Irrwisch, der täuschet und bald wieder verschwindet, oder vielmehr, eine dramatische Musik kann nicht gut seyn, wenn das Gedicht es nicht ist. Sie, die Dichter, sind die eigentlichen Schöpfer und Erhalter der Oper, sie müssen den Componisten heben, ihn begeistern, dass er nicht in Flittersachen und leere Floskeln sich verliere. Hat die deutsche Oper eine Reform nothig, so muss diese durch sie bewirkt werden. Sie brauchen eben deswegen nicht Adepten in der musikalischen Kunst zu seyn. Die Theorie, der geläuterte Geschmack muss ihnen, wenn anders der Musikum ihnen nicht ganz verschlossen geblieben ist, von sich selbst angeben, dass nicht jeder Stoff, nicht auf jede Weise, mit Erfolg musikalisch kann behandelt werden, dass nicht jede, dem Trauer- und Lustspiel noch so eigene Situation auch der Oper anstehe, mit einem Wort, dass ein auch in fliessend gestimmtes Lustspiel nur so oft gar nicht zu diesem Zwecke tauge, so wie im Gegentheil die von Gluck behandelte *Iphigenie in Tauris*, auch ohne Reime und Verse, in einfachster Prosa, ein ewiges Muster eines ächten musikalischen Dramas bleiben wird. Doch genug von dem Gedichte.

Dieses neugedichtete Vulturnische Drama hat nun der brave Stunz in Musik gesetzt, mit Sinn, mit Gedanken, ihm eigen, andern nicht abgeborgt. Er lässt dem Wort, wo es der Mühe lohnt, Gerechtigkeit widerfahren, man merkt es ihm an, dass er ausser den jetzigen Modemeistern grössere Muster kennet, und nur Gelegenheit bedarf, um sich auch in höhern Regionen würdig zu bewegen. Zwar ist er eben auch nicht über sein Zeitalter hinaus, seine Melodieen gehen noch nicht tief, seine Cantilene ist oft zu vorübergehend, seine Instrumentation war hie und wieder, wenigstens für unser Haus, zu stark, oder vielleicht mit zu wenig Mässigung ausgeführt. Wir bemerken dies, weil ein kühnes Fortrucken auf seiner Laufbahn unverkennbar ist, und weil es in einer gewissen Entfernt von welcher zu mancher unser Kunstgenossen befangen ist, nicht leidet. Gilt in seinem Vaterlande noch anspruchlosen, fühlen Verdienst, so berechtigt er zu schönen Erwartungen, denn man wird sich hoffentlich nicht zu Schulden kommen lassen wollen, das zu verkennen, was das Ausland laut anerkannt hat. —

Von der grossen Fertigkeit und der Stimme der Dem. Metzger ist schon häufig gesprochen worden. Sie war Charlot, und hatte somit die Hauptrolle des Stucks. Der Held desselben aber ist, wie uns das Programm versichert, Heinrich IV, welcher erst ganz am Ende erscheint, um das liebende Paar in folgenden Kraftworten einzusegnen:

Geht einander denn die Hände,
Und so segn ich froh euch ein,
Wie der Anfang soll das Ende,
Glücklich eure Ehe seyn.

Herrlich! — So kann man also ein Opernheld werden, ohne was anders zu thun, als seinen Seegen zu geben.

Den 22sten September. *Die Verwechslung*, Operettchen in einem Aufzuge, hat gefallen, doch mit Unrecht. Man hätte das gute Röschen nicht so unmässig sollen gurgeln lassen. Der Vorwurf, welchen deutsche Componisten so häufig ihren italienischen Kunstbrüdern darüber machen, dass sie keine Charactere in ihren Arbeiten beobachten, fällt besonders bei der Verwechslung nur zu sehr auf jene zurück. Der Componist beobachtete, wie grosse Herren auf Reisen, das Incognito, wir lassen ihm diese Freude, wiewol wir ihn alle recht gut kennen.

Den 12ten October. *Adelaide und Comingo*, in deutscher Bearbeitung, mit Musik von Paccini. Diese Oper, welche, wie es Erfahrenen in der italienischen Bühnenliteratur bekannt ist, sich durch Inhalt, Charakteristik und leidenschaftlichen Gang auszeichnet, sollte allerdings hier näher auseinandergesetzt werden; doch der 12te October ist für jeden Bewohner Baierns ein Tag der Feyer, an welchem man sich gedrängt fühlt, sein Herz zu ergiessen schwermuthige Handlungen, dustere Charactere, besonders wenn sie nicht im höhern Flug der Tragödie erscheinen, können den Ausbruch öffentlicher Freude, der sich jeder im Theater so gern hingeben möchte, nicht fördern. Man

Digitized by Google

schweigt, verstummt, wartet, und wartet umsonst, auf einen Moment, der unserer Empfindung Luft machen sollte — so wird man endlich verdrieslich, achtet wenig mehr auf die theatralische Handlung, und geht unbefriediget nach Hause. Wir werden daher lieber eine zweyte Vorstellung abwarten, um über diese, an sich bedeutende Oper, womit man unser Theater bereichert, so wie über ihre Darstellung und den Schluss, den man ihr angepasst, unsere Bemerkungen mitantheilen. Sie hat bis jetzt (den 28sten October) noch nicht Statt gefunden.

Musikalisches Allerley aus Paris von den Monaten August und September, 1820.

Nicht allein sind vor einigen Monaten die *Nozze di Figaro*, und späterhin *Cosi fan tutte*, sondern jetzt eben auch *Don Juan* auf der itzlenischen Bühne wieder zur Aufführung gebracht worden.

In *Cosi fan tutte* sind Hr. und Dem. Naldi zum erstenmale aufgetreten. Hr. Naldi, der lange in London engagirt, und daselbst, sagt man, als singender Buffo sehr beliebt gewesen ist, vermag jetzt nur noch durch die Erinnerung an seine vorigen Leistungen zu gefallen. Da diese aber in Paris nicht Statt finden kann, so ist Hr. Naldi von dem Publikum ziemlich kalt aufgenommen worden, und das mit Recht, denn seine Stimme ist hin, sein Odem ist hin, seine Kraft ist hin, alles ist hin, aber die Jahre sind da: er scheint noch in den Sechzigern zu seyn. Freilich gebieten sein greises Haupt, sein schlotternder Gang, sein hohler Ton, da sie mit gerstiger Intention verbunden sind, eine gewisse Ehrfurcht; diese aber ist ganz etwas anders als das ästhetische Vergnügen, welches man von einer theatralischen Vorstellung erwartet. Dem. Naldi, die Tochter des vorigen, eine noch junge, ziemlich hübsche Person, hat ein kleines, dünnes Stimmchen, ist unschuldig und nichts weiter und besitzt viel negative Ausbildung, der aber alle positive Bedeutung fehlt. Sie ist als erste Sängerin engagirt. Da aber die ersten die letzten seyn werden, so durfte Dem. Naldi unter Dem. Cinti, welche in diesem Augenblicke die vierte Sängerin ist, ihren Platz erhalten. Der Himmel kann auch in den Schwachen mächtig seyn, wenn er will; so wird vielleicht Dem. Naldi einstens von der letzten zur ersten werden.

Die diesmalige Aufführung des *Don Juan* hat einen wahren Enthusiasmus erregt. Der Besetzung, die selbst noch der Meinung aller hiesigen Journale sehr verkehrt gewesen ist, durfte leicht nachgeholfen werden können, sie brauchte, besonders was die weiblichen Rollen anbetrifft, nur umgekehrt zu werden, doch so, dass (wie auch ehedem geschehen wurde) die Mitte in der Mitte bliebe. Mad. Delsgus, hat zur Darstellung der *Donna Anna* keine andern Naturgaben erhalten, als ihre leiblichen Umrisse: so denke ich mir eine kräftige Spanierin, welche, trotz des Ueberfalls, dem sie ausgesetzt gewesen ist, noch Gegenwart des Geistes genug behält, den Urheber desselben bis auf die Gasse zu verfolgen, und wurde darüber die ganze Nachbarschaft auch aus dem Schlafe gestört. Was aber die Stimme und das Spiel dieser Sängerin anbetrifft, welches beides im Diminutive bey ihr vorhanden ist, so möchte dem Zerlinchen damit besser gedient seyn. Mit Mad. Mainvielle-Fodor verhält es sich gleichermassen: auch ihr kommen zur Darstellung der letztgenannten Rolle nichts als die körperlichen Formen zu Statten: dem Zerline ist eine Bäuerin, und Bäuerinnen pflegen weder hager noch mager zu seyn. Wenn aber Mad. Fodor, trotz des kleinen Florschürzchens, wie eine erste Sängerin spielt und singt; so ist eine solche Procedur, moralisch genommen, recht sehr verdienstlich; denn jede Verstellung ist Sünde. Hätte dabey Mad. Fodor die Donna Anna gespielt, so wäre ihr moralisches Gewissen befriediget worden, ohne dem künstlerischen ein X für ein U zu machen. Mad. Favelli allein stand an der rechten Stelle: sie hat die Donna Elvira mit grosser Bravour gesungen und sehr lobenswerth gespielt. Wären die Kletscher, die gegen diese Sängerin gedungen sind, nicht eben so gefühllos am Gewissen, als an den Fäusten, der Gedanke, dass Mad. Favelli erst zum fünften Male die Bühne betrate, hätte sie entwaffnen, oder vielmehr die Waffen gegen ihre eigne Partei kehren lassen müssen. Seit meinem letzten Berichte, in welchem ich ausführlicher über diese Sängerin geredet habe, scheinen der Administration, in Betreff derselben die Augen, oder vielmehr die Ohren, oder auch

Digitized by Google

beides zusammen, denn Mad. Favelli ist eine sehr schöne Frau, aufgegangen zu seyn: sie ist, wie ich höre, dringend eingeladen worden, ihre verhabende Reise nach Italien aufzugeben und sich für einige Zeit beym italienischen Theater zu engagiren. Garcia spielte den Don Juan. Wenn das Organ, welches die in der Mitte der männlichen Stimme liegende Singpartie dieser Rolle erfordert, von der einen Seite der Dicke und Intensivität der Bassstimme entbehren kann, so steht ihr dagegen die klare, dünne Extensivität der Tenorstimme aber eben so wenig an. Garcia muss, um seinem Organe die, den Bariton bezeichnende Gediegenheit zu geben, seine Stimme anstrengen; daraus entsteht ein monotoner widerlicher Klang. Dies abgerechnet, ist der Vortrag dieses Sängers ohne Tadel. Im Spiele trägt sich viele, vielleicht nur zu viele Lebendigkeit; es mangelt an Plan und Intention darin. Bordogni hat den Liedersänger Ottavio auch in der liedermässigen Manier gesungen. Da dies mit Bravour, Geschmack und Präcision geschieht; so ist dabey mehr gewonnen, als verloren: wenn, was hölzern ist, nur aus recht massivem Holze kommt, so kann man sich darüber zufrieden seyn. Uebrigens mag ich es wohl leiden, wenn dieser Ottavio, dem im Stücke selbst alle dramatische Bedeutsamkeit abgeht, recht plastisch-symbolisch gespielt wird. Mehrere der hiesigen Journalisten haben diesem Sänger einen Lobspruch darüber ertheilt, dass er eine so undankbare Rolle übernommen hat. Kann etwas verderbter von der Jämmerlichkeit der musikalischen Erkenntniss dieser Herren zeugen? Die Besetzung des Leporello durch Bardili und des Masetto durch Graziani war unstreitig die schwächste Seite der Vorstellung; alles lahm und kraftlos von der ersten bis zur letzten Note. Bardilis Stimme ist verschupft und sein Spiel für eine jugendliche Rolle zu automatisch; ein Gleiches gilt von Graziani, der eigentlich gar keine Stimme hat. So mussten alle Ensemble-Stücke verderben, weil sich nirgends eine Bassstimme zum Grunde legte. Der Comthur allein, den ein junger, mit einem recht guten Basse begabter Sänger (Preisel) übernommen hatte, ward wenigstens vernehmlich gesungen. Uebrigens war diese erste Vorstellung mehr ein roher Entwurf, als ein ausgearbeitetes Kunstwerk, besonders, was die Execution des Orchesters anbetraf. Oder sollte es gegründet seyn, was ich neben früherhin in diesen Blättern geäussert habe, dass weder französische noch italienische Instrumentalisten eine Mozart'sche Musik klassisch auszuführen im Stande sind, so wie den deutschen Ausübern der Vortrag italienischer Meisterstücke (das *Matrimonio segreto*, der *Cenerentola villana* u. s. w.) unmöglich fällt?

Nachdem sich Garcia als Componist auf dem italienischen und dem Theater Feydeau ohne Glück versucht hat (wovon jedoch sein *Calif von Bagdad* ausgenommen werden muss, welcher verdient hätte, bey seiner Wiedererscheinung dasselbe Glück zu machen, wie bey seiner ersten Aufführung), will sich derselbe nun auch auf dem grossen Opernheater versuchen. Sein *Mort du Tasse* wird hier einstudirt, und ist der Aufführung nahe. Der Titel dieser Opee ist von übler Vorbedeutung: wenn Tasso's Tod nur nicht den Tod Garcia's nach sich zieht.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Kurze Anzeigen.

Trois Marches pour le Pianoforte à 4 mains, comp. par P. Lindpaintner. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 22 Gr.)

Drey kleine Unterhaltungsstücke, so wie sie nur ein Componist von Geist überhaupt, und besonders auch von Erfindungsgabe und Kenntniss des Effects liefern kann. Der erste Marsch (mit gefälligem Trio) ist mehr brillant; der zweyte (mit seinem Trio) mehr kräftig; der dritte (mit sanftem Trio) mehr pomphaft. Alle drey sind leicht zu fassen und leicht auszuführen, dem Instrumente angemessen, an die Spieler gut vertheilt, und so zu gemeinschaftlicher Unterhaltung bestens zu empfehlen. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. **Nº. 49.** 1820.

NACHRICHTEN.

Musikalisches Allerley aus Paris, von den Monaten August und September, etc.
(Beschluss aus dem vorigen Stücke.)

Die unverdiente Zurücksendung, welche dem Sängne Poete eowohl von Seiten dee Publikums, dessen Liebling ee ehemole wne, als, wie ee scheint, auch von dee Direction des italienischen Theatere widerfahren ist, hat ihn veranlasst, seinn Entlassung zu foedern; er geht, heisst es, nach Spanien. Somit verliert dieses Theater die einzige wahre Bassstimme, welche ee bisher besessen hat. Poete allein hätte den Don Juan zur Zufriedenheit der Kenner, oder doch wenigstens, da diese Rolle durch Garcia nicht ganz unzweckmässig besetzt war, den Leporello mit jener Bedeutung, welche einige deutsche Kunstler zu den Gesang und das Spiel desselben zu legen wissen, spielen können.

Das Theater Feydeau sieht sich mit Hinz und Kunz in Streit verwickelt und Ungemach droht ihm aus allen zweyunddreyssig Himmelsgegenden. Zuerst besteht, heisst es, Martin vor wie noch auf seinem Entschlusse, sich Ostern vom Theater zurückzuziehen. Durch seinen Abgang werden die meisten Stücke von Nicolo und Boyeldieu zerrissen werden, denn beyde Componisten haben in jedes ihrer Opern die Klugheitsmassregel angewandt, sich dieses Sängers gleichsam als eines Blitzableiters gegen die Ungunst des Publikums zu bedienen. Es ist freylich nicht unmöglich (und die Erfahrung hat es besonders in den letzten Jahren sehr häufig bewiesen), auch neun Opee ohne Martin zum Erfolg zu geben, aber in dieser Stunde möchte sich dasselbe schwerlich ohne Nachtheil der Kasse ersetzen lassen. Nächstdem ist Hr. Huffmann, gegen des besagte Theater in die Schranken getreten. Dieser Mann ist bekanntlich der Schrecken und Hort der Journale, ihm liegt es ob, die Leser dieses Blattes, welche von den dogmatisch-heimlichen Tendenzen seiner geistlichen Redacteuren in den Schlaf gelullt werden, durch seine witzigen (ich mag nicht, wissenschaftlichen) Kritiken zu Ende jedes Vierteljahres wieder aufzuwecken, damit sie die Zeit des neuen Abonnements nicht verschlafen. Wer etwa von den Lesern der musikalischen Zeitung auch das Journal des Débats zu Gesichte bekömmt und den Hrn. Huffmann zu kennen wünschen sollte, dem zeige ich an, dass er seine Kritiken, die in der That Meisterstücke des französischen Witzes sind, mit Z unterzeichnet. In der musikalischen Welt ist dieser Scheinstellee durch eine Menge Operntexte bekannt, unter denen die vornehmsten *Stratonice*, *Bion*, *Euphrosine ou le Tyran corrige*, *Aeodant*, (sämmtlich von Mehul componirt), *Idala*, *les Rendez-vous bourgeois*, *la Ruse inutile* (von Nicolo componirt) und *le Secret*, *la Soubrette*, *la Malade par amour* (von Solié componirt) u. m. a. heissen. Von diesen Opern sind allein *Euphrosine* von Mehul, *les Rendez-vous bourgeois* von Nicolo und *le Secret* von Solié auf dem Theater geblieben. Als zärtlich gesinnter Vater, der allen seinen Kindern ein gleich glänzendes Schicksal wünscht, hat er sich besonders die Zurücksetzung derjenigen zu Herzen genommen, die er in Gesellschaft mit dem verstorbenen Mehul erzeugt hat, meistens weinerlich-melancholische Wesen, welche, da sie den Zeitgeist nicht mehr ansprechen (wie, z. B., *Stratonice*, *Bion*, *Aeodant*), im Tridtegewölbe des Theaters Feydeau (das heisst, im Musikmagazin desselben) zur Ruhe gesetzt worden sind. Hinc illae lacrymae des Hrn. Hoffmann! Doch alles hat seine Zeit: die Thränen sind getrocknet und Thaten an ihre Stelle getre-

ten. Er hat die gelichten Ueberreste, auf deren, sagt man, bereits die Würmer zu nagen begonnen, unter den Säulen der Rue des Colonnes *) weg- und in die Hallen des Theaters Favart (der jetzigen grossen Oper) versetzen lassen, wo sie nun nächstens vom Tode, der, meint der trostlose Vater, nur ein Scheintod ist, erweckt werden sollen. Die Kehlen der grossen Oper sind freylich gewaltig; ob es ihnen aber gelingen dürfte, die Todten wieder in's Leben zu schreien, ist eine andere Frage. Unterdess versäumt Hr. Hoffmann keine Gelegenheit, wo er an den Sociétaires des Theaters Feydeau seine schwarze Rache (das heisst die Tinten-Rache) auslassen kann. Endlich findet noch ein Mahler, Namens Bergeret, der den besagten Theater seit zehn und mehreren Jahren als Zuschauer geplagt hat, Bezahlung für seine Bemühungen. Die Administration versichert diesen durch ihr freies Entrée, welche Hr. Bergeret genossen, geleistet zu haben; letzterer aber sucht zu beweisen, dass man sich der Schuldigkeit, welche dem Theater obliegt, ihn für seine Zeichnungen zu bezahlen, noch keineswegs durch die Höflichkeit der freyen Entrée entledigt habe. Darüber ist es vor dem Tribunale und vor dem Publikum bereits zu Zank und Streit gekommen, wobey zwar von den respectiven Gründen, welche beide Parteyen zu haben glauben, wenig, desto mehr aber von dem Talente derselben, sich Anzüglichkeiten zu sagen, entdeckt geworden ist. Als wären alle diese gegenwärtigen Leiden noch nicht Leides genug für das Theater Feydeau, sehen die Sociétaires desselben ein künftiges aus der Erde steigen, nemlich die Mauern des Gymnase Dramatique, mit denen man schon bis unter's Dach gediehen ist. In jeden Nagel, der in dieses Theatergebäude geschlagen wird, sieht das Theater Feydeau einen Nagel zu seinem Sarge, und wahrscheinlich dürfte es den Staar nicht haben, wenn es so sieht. Der Direction dieses neuzuerrichtenden Theaters ist es freylich nur gestattet, Opern in einem Aufzuge zu geben. Aber Hr. Delestre-Poirson weiss sich zu helfen: er wird von mehreractigen Opern jeden Abend nur einen Aufzug vorstellen lassen. Ueberdem schlagen sich alle Feinde des Theaters Feydeau zu dessen Felide, nemlich zum Gymnase Dramatique, und letzteres wächst dadurch zu einem Colosse an, welchem Feydeau unterliegen muss, wenn es dem Gymnase wirklich darum zu thun ist, sich gegen die Autoren nach liberalern Grundsätzen zu benehmen, als es bisher das Theater Feydeau gethan. Das Gymnase wird am 1sten Jan. 1821, und, heisst es, mit dem ersten Acte der in's Französische übersetzten *Hochzeit des Figaro* von Mozart eröffnet werden. Der Bau desselben wird mit unglaublicher Eile betrieben. Schon sind die Actien von 1000 Franken auf 1200 Franken gestiegen.

Die grosse Oper spielt vor wie nach im Theater Favart, einer Schmerbrust, in welcher sich dieser Siebenmeilenstiefelmann dergestallt in die Enge getrieben fühlt, dass ihm, erhält er nicht im kurzen den freyen Gebrauch seiner Gliedmassen wieder, die Odem darüber ausgehen muss. Ein Stärkungsmittel, welchen man dem Kranken gereicht hat, um ihn aus der Lethargie aufzurütteln, in welche er neulich verfallen war, hat nur wenige Wirkung hervorgebracht. *Arvire et Evelina*, Oper in zwey Aufzügen von Sacchini (in jeder Hinsicht die letzte Arbeit dieses grossen Meisters), welche auch bey mehr Bett der Proknstes legen und um ein Drittel beschneiden lassen müssen, ist ohne Interesse gesehen worden. Die Musik geht viel ab, um jene reizende, bewunderungswürdige Klarheit zu besitzen, welche den *Oedipe à Colone* auszeichnet. Desselbengleichen ist *Pericles et Aspasie*, mit Musik von einem Cousin Méhuls, ein Product, welches sich hören lassen würde, wenn dem Körper, der keineswegs vorzustellen ist, ein lebendigerer Odem eingehaucht wäre. Es giebt Automate, die sich recht lebhaft bewegen und deren Bewegungen die Neugierde ansprechen, die aber das Mangelnde im Menschen ungerührt lassen, eben weil sie selbst todt sind. So auch mit obiger Musik, so wie mit vielen andern Musiken: der Tonkünstler hat seine Pflicht gethan, aber Prometheus lässt auf sich warten. Derweile wird an neuen Operahäusern sehr eilig mit Weile gebaut. Ueberschwemmung scheint ein Vergehen zu seyn, welches sich die mit dem Baue beauftragte Behörde nicht zu Schulden kommen

*) Der Eingang des Theaters Feydeau liegt freylich in der Strasse Feydeau, aber das Gebäude selbst tritt seiner ganzen Länge nach in die Rue des Colonnes.

lassen will. Es geht alles so dabey zu, als wenn es nicht wahr wäre. Wie, wenn meine Voraussagung am Ende doch noch einträfe, wenn es gar nicht die Absicht der Regierung wäre, die grosse Oper, als solche fortdauern zu lassen, und wenn das neuzuerbauende Theater am Ende gar noch eine andere Bestimmung erhielte? Denn, warum lässt die Regierung statt eines wirklichen Operntheaters ein provisorisches Gebäude errichten, dessen Plan in keinem Falle ein architektonisches Kunstwerk verheisst, wie es bei heut zu Tage gesteigertem Luxus die grosse Pariser Oper erheischen dürfte? Ueberhaupt bildet die Sparsamkeit, mit welcher der Bau dieses Theaters betrieben wird, einen grossen Abstand gegen die ungemeine Thätigkeit, welche bei der Errichtung des Gymnase dramatique herrscht. Doch heisst es noch immer, das neue Operntheater werde am 1sten Januar 1821 eröffnet werden. Sehr zu bezweifeln ist es aber, dass diese mit der *Lampe merveilleuse* von Nicolo geschehen dürfte, deren Proben noch nicht begonnen haben.

Auf dem Theater Feydeau sind in den beiden letzten Monaten neu aufgeführt worden: *Corisandre*, Zauberoper in drey Aufzügen, von Berton; *L'Amant et la Mari*, in zwey Aufzügen, von Fétis, und *La Grille du Parc*, in einem Aufzuge von Panseron. *Corisandre* ist die bekannte Episode der *Pucelle* von Voltaire, wo eine dumme Schöne allen Männern, welche sie sehen, die Köpfe verrückt. Diese Handlung, die man alle Tage zu seinen vier Pfählen sehen, und also mit Recht alltäglich nennen kann, ist wahrscheinlich Schuld daran, dass die schöne *Corisandre* nur im Stücke selbst, keineswegs aber im Publikum, die besagte Wirkung hervorgebracht hat, ohngeachtet der Pracht und des Zauberpomps, mit welchem sie ausgestattet worden ist. Was die Musik anbetrifft; so glaube ich es dem Talente des Hrn. Berton schuldig zu seyn, darüber erst nach Anhörung von mehreren Vorstellungen ein Urtheil zu wagen. Einstweilen will ich nur historisch referiren, was jedermann aus den hiesigen Journalen hat ersehen können: *Corisandre* ist vier oder fünfmal bey nicht vollem Hause gegeben, hat darauf während mehrerer Wochen geruhet, ist durch und durch umgeändert, zum Theil gar neu componirt und dann noch einmal aufgeführt, seitdem aber von neuem bey Seite gelegt worden. Nach dem bedeutenden Aufwande, welchen die Administration zum Behufe dieses Stücks gemacht hat, zu urtheilen, scheint sie eine grosse Erwartung von demselben gehegt zu haben. Dem Publikum ist alles Gefühle nach Sujets vergangen, die blos eine romantische Hülle haben, ohne dass ihnen der romantische Odem eingeblasen ist: das witzige Stückwerk kann in dergleichen Producten nicht entschädigen für den absoluten Mangel an Gemüthlichkeit und Leidenschaftlichkeit. Der Text zu *l'Amant et la Mari* ist dem Shakespeareschen Stücke *Taming of the shrew* (vorausgesetzt, was aber noch sehr zu bezweifeln steht, dass dieses Lustspiel, so wie die *Comedy of errors*, von Shakespear ist), welches auf der deutschen Bühne unter dem Titel: *Stille Wasser sind tief*, gespielt wird, nachgebildet. Wenn ich sage, dass dem, in zwey Aufzuge zusammengedrängte fünfactige englische Stück im Französischen einen Bedienten und ein Kammermädchen hat, welche sich ganz ungemein breit darin machen, so wird sich schon von selbst ergeben, dass für die Charakterisirung der bezähmten Widerbellerin kein Raum übrig bleibt: alles geht Schlag auf Schlag darin zu, wie die Maschinenverwandlungen auf dem grossen Operntheater. Von der Musik kann ich nur so viel sagen, dass Hr. Fetis nie der Fetisch des hiesigen musikalischen Publikums werden wird. *La Grille du Parc* ist eine wörtliche Uebersetzung von Kotzebue's *Bhndgeladen*. Der Verfasser hat es nicht der Mühe werth gehalten, die Quelle, wo er geschöpft, anzuzeigen. Die Noten sind von einem Hrn. Panseron, der früher den ersten Compositionspreis davon getragen und nachher in Italien studirt hat und mehrere sehr achtbare Kirchenstücke geschrieben haben soll.

Hr. Carl Blum, königl. preussischer Theatercomponist, der Componist vom *Schiffscapitaine*, vom *Rosenmadchen* u. s. w., so wie von einer Menge beliebter Vokal- und Instrumentalstücke, ist in Paris angekommen. Er bemüht sich, für eines der hiesigen Theater zu schreiben.

Hr. Dömonchel, der junge, so ungemein talentvolle Virtuose auf dem Fortepiano, dessen ich schon zu wiederholten Malen mit gebührendem Lobe Erwähnung gethan habe, ist nebst seiner Mutter, einer höchst geschmackvollen Harfenspielerin, nach Moscau abgereist. Beide Kunst-

Digitized by Google

ter sind in Russland, wo sie früher gelebt haben, zu vortheilhaft bekannt, als dass man sie daselbst nicht von neuem mit eben derselben Zuvorkommenheit, die sie ehemals bey ihrem dortigen Aufenthalt erfahren haben, aufnehmen sollte.

Seit einigen Tagen hat sich im Wärmezimmer der grossen Oper das Gerücht verbreitet, Hr. Viotti wolle seinen Abschied nehmen. Man weiss, was dieser Ausdruck zu bedeuten hat, wenn von den Grossdignitarien eines Reichs die Rede ist. Dass der Director der grossen Oper zu diesen gehört, geht wenigstens aus der politischen Schwierigkeit, wenn auch gleich nicht aus der moralischen Schwere des Postens hervor. Haben doch grosse und berühmte Generäle den Anspruch gethan, sie wollten ohne zwanzigtausend Kriegsvölker, als ein Theatervolk commandiren!

Molière sagt: Il n'y a qu'heur et malheur au monde. Das beweist Hrn. Rossini's Schicksal in Paris. Nicht, dass seine Bewunderer müde würden, sich zur Ehre ihres Heros und Meisters die Hände wund zu applaudiren, sondern, weil sich der Aufführung seiner Stücke immer seine Hindernisse in den Weg stemmen. Schon früher habe ich in diesen Blättern angezeigt, dass das Theater Feydeau, als Eigenthümer des Etienneschen Textes der *Cenerentola*, die Einwilligung zur Aufführung der Rossinischen *Cenerentola* versagt habe. Kaum konnten sich die Rossinisten über die Einbusse der Entzückung, welcher ihnen diese Meisterstück der komischen Muse ihrer musikalischen Schutzheiligen gewährt haben würde, mit der Hoffnung trösten, durch die *rossinische Elster* für den *Aschenbrödel* entschädigt zu werden: die *Gazza ladra* ward nun ohne Unterlass zum Singen angehalten. Aber auch der *Elster* scheint es vom Schicksal verboten zu seyn, ihren Schnabel aufzuthun; wenigstens sind, heisst es, die Proben eingestellt, ohne dass sich der wahre Grund davon mit Bestimmtheit angeben lässt. Die Rossinisten lamentiren von neuem und somit hat sich die Administration des Italienischen genöthigt gesehen, einstweilen mit dem Versprechen, unverzüglich eine ältere Oper von Rossini *Tancredi* & *Duchesa*, einstudiren zu lassen, ihre Thränen zu trocknen. Zwar weiss niemand zu sagen, aus welchen Gründen die Administration eine Composition dieses Meisters gewählt hat, die der hiesigen musikalischen Welt so gut, wie gar nicht, bekannt ist; zwar hätten die Russinisten allerdings wohl ein Gelüste nach dem *Otello*, oder nach der *Elisabetta* gehabt; aber *Tancredi* & *Duchesa* ist doch von Rossini und somit nehmen sie auch dieses Geschenk mit dankerfülltem Herzen an.

Die Lankasterschen (nemlich die musikalischen) bekommen hier einen grossen Anhang; aber auch den Yorkschen beginnt der Kamm zu schwellen: es steht ein Krieg auf Leben und Tod bevor. Ihr Schild ist bis jetzt noch leer; doch werden sie, wie es heisst, ihre Wappen ebenfalls aus dem Pflanzenreiche nehmen und, statt der rothen und weissen Rose, jene eine taube Nuss, und diese einen Holzapfel zum Zeichen wählen. Die Lankasterschen haben zu Anführern die Herren Wilhelm, Massimino, Gahn, Legay, Zimmermann und den Plebs, dem die verschiedenen Unterbefehlshabersstellen übertragen sind, das Yorksche Heer wird von einem Herrn Potier commandirt, der aber seine Befehle aus einem, bis jetzt noch unerhörten Hauptquartiere (will man dem Gerüchte Glauben beimessen, es ist das in der königlichen Musikschule aufgeschlagen) empfängt. Hr. Potier hat schon vor mehreren Wochen ein fliegendes Heer (nemlich eine Flugschrift) gegen das Corps der Divisionsgenerale Massimino auf Recognoscirung ausgesandt; von Seiten der Lankasterschen ist aber bis jetzt jede Offensive sorgfältig vermieden worden. Dagegen sucht ihr Obergeneral Wilhelm auf mehreren Seiten eine feste Stellung zu fassen. Die Freiterkule in der Rue St.-Jean-de-Beauvais hat ihm dazu ganz vorzüglich geeignet geschienen. Hier hat der Adjudantendienst (den Hr. Wilhelm selbst die Montagne nennt) bereits recht lebhaft begonnen, auch ist ihm von der Lankasterschen Oberhofkanzlei (welche hier den bescheidenen Namen Société d'encouragement führt) für sein Wohlverhalten ein von Herzogen, Grafen und andern grossen Herren unterzeichnetes Belobungsschreiben ertheilt worden. Ja, es geht sogar das heimliche Gerücht im Schwange, ein bedeutender Mitglied der Yorkschen Partei (Hr. Perne, Inspector der königlichen Musikschule und der Declamation) habe den strategischen Kenntnissen jenes Obergenerals seinen Beifall ertheilt.

Endlich hat sich der berühmte Hr. Pellegrini in der Rolle des Grafen Robinson im Ma-

Google

trimonio regrete (mit Erlaubniss zu sagen) die Nase verstaucht; das Duett: *Se fiato in corpo avete* ist nicht einmal wiederholt worden, ein Ereigniss, welches in den Annalen des hiesigen Italienischen Theaters Epoche machen wird.

Wien. Uebersicht der Monate September und October. Hofoper. In diesem ganzen Zeitraume, also mit Einschluss der Ferien, in einem vollen Vierteljahre erschien auf dieser Bühne auch nicht eine einzige Neuigkeit; ein wiederholter Beleg meiner frühern Behauptung, dass man sich in diesem Punkte wenigstens vollkommen nach der Pariser grossen Oper auszubilden bestrebe. Nur die Gastspiele der Tenoristen, Hrn. Lehle aus München brachten in die Monotonie der alltäglichen Schlendrians einige Abwechselung, und so gingen denn die ohnedies rastlosen Opern: *Sargines*, *Johann von Paris*, *Joseph*, *Camilla*, *die Dorfsängerinnen* und *das Opferfest* mehreremale über die Bretter, und liessen bey dieser Gelegenheit doch ominatis gratia die Bänke nicht ganz ungefüllt. Am meisten sprach der Debutant in letztgenannter Oper an, wenn er besonders die Cavatine des ersten Finals mit entzückendem Zauber vortrug. Seine Stimme ist gut, wenn man sich einmal an gewisse Fremdartigkeiten gewöhnt hat; vorzüglich lobenswerth die richtige Intonation, und das schöne, volle Portamento. Eine allgemeine Rüge verursachte die armselige Besetzung der *Camilla*, und des Meisterstückes des Veteranen Winter, die im offenbaren Widerspruch mit der sonst nicht grundlos gerühmten Gastfreundschaft der Bewohner der Donaustrandes stand, wobey man freylich in Privathäuser eindringen musste, um sich ähnliche Inconsequenzen zu erklären. Sonst sind noch immer die *Gazza ladra* und das Ballet *Alfred* an der Tagesordnung, im *Othello* gab Hr. Rosser den Rodrigo nicht ohne Beyfall, doch mangelt ihm für dieser Partie Hrn. Jägers leichte, ungezwungene natürliche Höhe. Mad. Grünbaum soll so ihren Benefize Rossini's *Barbier von Sevilla* gewählt haben.

Theater an der Wien. Seit diese Bühne wieder das neu acquirirte Eigenthum des kunstsinnigen Grafen Ferdinand Palffy ist, scheint sich die gewöhnte Thätigkeit dieser fleissigen Gesellschaft beynahe noch zu vermehren. In jeder Woche wird wenigstens eine Novität nebst einer Reproducirung älterer beliebter Pieçen geliefert, und auch die Oper bleibt trotz der Beschäftigkeit ihrer Hülfsquellen nicht zurück. So sahen wir unter dem Titel: *Die Prinzessin von Navarra*, Morlacchi's für Mailand componirten *Gianni di Parigi*, eine Musik, die allen Kunstfreunden für diesen hier unbekannten Tonsetzer wahre Achtung einflösste, und nur leider aus dem Grunde, dass der Stoff mit Boieldieu's lieblicher Composition gar zu allgemein bekannt ist, weniger Eingang fand. Mit Vergnügen bemerkt man, dass diesem Meister deutscher Styl werth, Studium der Charakter-Zeichnung, Ringen nach Wahrheit und grammatikalische Correktheit der Schreibart kein unnützer Appendix sey, und dass diese Eigenschaften — bey einem Kunstwerke unerlässliche Bedingnisse — ihm einzig und allein einen bleibenden Werth verschaffen. Da, so viel ich mich erinnere, diese Oper in Deutschland noch nirgends dargestellt wurde, so dürfte ein umständlicherer Detail unseren Lesern interessant seyn. Das Buch ist — ein Fall, der bey allen Uebersetzungen der Italiäner eintritt — nur verschlechtert; der französische Witz, die Naivität und Galanterie daraus verschwunden, der Dialog in Kürze zusammengedrängt, dagegen die Musikstücke angehäuft; eine conventionelle Form, die dem Tonsetzer freyen Spielraum gewährt, und womit man um so weniger verschont werden darf, wenn davon auch verständiger Gebrauch gemacht wird, wie hier gleich die ersten Takte der Ouverture beweisen, welche das Thema des Troubadours enthalten, und zu einem feurigen, lebendig colorirten Allegro (Es, ♯) eintreten, worin die Führung und Ausarbeitung den Zuhörer angenehm überraschen, und für das Talent des Componisten vortheilhaft stimmen. Es kömmt zwar auch, so wie in der Chiusa der ersten Finals ein crescendo vor, aber — dem Himmel sey Dank! — nicht über den Rossini'schen, von Pauken und Generalbass erborgten Leisten geschlagen, und deshalb um so effectvoller. Die Introduction (G) beginnt, so wie das Original, mit einem Chor der Waffenleute, welche Anstalten zum Empfang der hohen Gäste treffen, und wodurch der Auftritt der Pagen vorbereitet wird, der für seinen Herrn Herberge heischt, und von dem Wirthe mit persiflirender Ironie abgewiesen wird. No. 2 erscheint Johann mit

Google

Gefolge, nimmt mit Accord alles in Beschlag, und entwickelt in einem tändelnden Chanson (B) seine leichtfertigen Gesinnungen. Mit der Ankunft des Seneschalls beginnt No. 3. ein grosses Terzett (E), welches durch Schönheit des Gesanges, schöner Instrumentirung und strenger Sonderung der Charactere gleich anziehend ist, und die spanische Grandezza, die gallische Libertinage, so wie die ängstliche Beklommenheit des Gastgebers auf das treffendste schildert. No. 4. Die Sortita der Prinzessin, ein Rondo spagnuolo, (Es) fordert, ohne sich dem gewöhnlichen Zuschnitt der Bravourscenen anzumähern, viele Biegsamkeit und Beweglichkeit der Kehle. Das Duett zwischen der Prinzessin und dem Pagen, No. 5. (As) ist der Inbegriff der Zartheit, und des Wohllautes; es wirkte so electrisch, dass man einstimmig dessen Wiederholung verlangte. Den Anfang des Finals No. 6 macht ein Duettino vom Pedrigo und Lorezza (D), welches durch eigenthümliche Rhythmen den Ort der Handlung bezeichnend ausspricht. Bey dem Auftritt der Prinzessin und des Seneschalls ist sowohl des letzteren nichtssagender Pathos (B) als der ersteren lakonische Parodie desselben sehr richtig aufgefasst. Nachdem der Page seinem Herrn angemeldet, und Johann bey seinem Erscheinen augenblicklich von der Prinzessin erkannt wird; entspinnt sich eines der schönsten Ensemble-Stücke, worin jede Stimme ihre eigene Bahn wandelt, und das Ganze vereint den melodiösesten Cyclus bildet. (D) Nicht minder gracios ist die Einladung zum Mahl, so wie die Annahme derselben, und der kurze Zwischensatz (E moll — G dur) wo bey viermaliger Wiederholung die Stimmen mittelst der Umkehrung immer anders gestellt sind und dem Kenner der Harmonik stets neuen Reiz gewähren. Die sich anschliessende Stretta (D) wird durch pikante Motive der Concertanten gewürzt und ist in den Kraftstellen feurig und brillant. Der kurze Introductions-Chor des zweyten Akts (C) leitet das Duett zwischen Lorezza und dem Pagen ein, das, ohne auf besondere Auszeichnung Anspruch zu machen, dennoch recht verständig angelegt ist. Dagegen entfaltet in No. 8. einem Duett vom Seneschall und dem Wirth, worin Ersterem die Wahl gelassen wird, entweder allein mit Eyer, Käs und Brod vorlieb zu nehmen, oder in Gesellschaft des Pariser Bürgers die delicatesten Gerichte zu verspeisen, (F) die ganze vis comica der südlichen Zone, und die Wichtigkeit, womit dieses Problem erwogen wird, kann ihre Wirkung auf das Zwergfell nicht verfehlen. No. 9. Eine Cavatine des Prinzen, (C) im spanischen Romanzenton gehalten. No. 10. Ein kleiner melodiöser Chor (A), während dem sich alles zum Gastmahle versammelt. No. 11. Der Troubadour, ein ausgezeichnet gehaltvolles Tonstück, voll Originalität und überreich an harmonischen Schönheiten. Die erste Strophe intonirt der Page in Fis moll, und endigt in A dur, die folgenden des Johann, und der Prinzessin beginnen in A moll und schliessen in C dur. Wunderlieblich ist die zarte Harfenbegleitung, und die Zephirshauche der Blasinstrumente; sinnreich die Benutzung eines ächt provençalischen Thema's, und meisterhaft desselben Ausarbeitung im a tre. Den Schluss dieses, für jene, die nach blossem Ohrenkitzel geitzen, beynahe zu langen Satzes bildet ein lebhafter Toast (A dur), in dem der Chor ungemein reizend verwebt ist, und dessen brillantes Motiv recht jovial hervortritt. Das nächstfolgende Duett (Es) ist schwärmerisch gehalten; vom Erkennungsmoment an wird der Jubel des erhörten Liebhabers auf den höchsten Gipfel gesteigert. Beym Eintritt des erstaunenden Grossseneschalls entwickelt sich ein canonisches Terzett, No. 13 (Es), die Krone des ganzen Werkes; denn nicht nur die Stimmen, sondern auch die Begleitungsfiguren sind nachahmend durchgeführt, ohne den Fluss der reinsten Melodieen störend zu hemmen. Auf die recitativisch eingekleidete Entdeckungsscene des Thronerben Frankreichs beginnt das kurze Finale; No. 14., C dur, ein heiterer Bolleros, worin nach der jetzt beliebten Manier die Partie der Prinzessin dominirt, um die Hände in Bewegung zu setzen. — Die Darstellung war beyfallswerth, Madame Spitzeder, Prinzessin von Navarra, Hr. Jäger, Johann von Paris, Demois Hornit, Page Olivier, Hr. Seipelt, Seneschall, befriedigten vollkommen, und Pedrigo, der Wirth, Hr. Schwarzbeck, verdarb zum wenigsten nichts. Schade, dass so viel Mühe und Fleiss so geringen Erfolg hatte. — Eine lokale Posse *Der Kirchtag von Petersdorf*, mit einer zweckmässigen Musik von W. Müller, zog einigemale die Freunde der Komus herbey, dass nun Mad. Schütz im *Barbier von Sevilla* die Rosine singt, hat dieser beliebten Oper einen

neuen Aufschwung gegeben, so wie Reprisen der in ihrer Art einzigen Kinderballete: *Das Waldmädchen, die Wildschützen, Oberon, der Berggeist* stets für die Kasse sich vortheilhaft rentiren. In den Zwischenacten eines Schauspiels producirte sich jüngst Spohr's Schüler, der junge Leon de St. Lubin, und beurkundete in einem Concerte seines Meisters seinen wahren Beruf zum angehenden Virtuosen. Dem Vernehmen nach wird Dem. Metzger aus München in Begleitung ihres würdigen Lehrers, Hrn Ritter von Winter hier erwartet, um nebst mehreren Gastspielen auch in dessen Mahomet auf dieser Bühne zu debutiren — Im

Theater in der Leopoldstadt war neu: 1. *Die Ausspielung des Theaters*, Gelegenheitsstück, mit Musik von W. Muller. 2. *Die Reise in den Mond*, Mährchen, Musik von Volkert. 3. *Ueberall zu früh*, oder *die Reise zur Erbschaft*, komisches Singspiel von Gleich und Muller; 4. *Der Kampf der Amazonen*, Pantomime von Reinoldi, Musik von Volkert. Das Erstere machte gute Einnahmen; letzteres ist nicht ohne Werth.

Miscellen. Der Musikverein wird in diesem Winter Joseph Weigls Passions-Cantate zur Aufführung bringen, eine Wahl, die allen Kunstfreunde, denen das treffliche Werk bereits bekannt ist, zum voraus entzückt. — Vor kurzem wurde in der Augustinerkirche eine Messe von dem jungen Leopold Sonnleithner gegeben, die besonders in den ersten Sätzen manches Auszeichnungswerthes enthält. — Für die k. k. Hofkapelle hat Hr von Mosel mit der ihm eigenen Sachkenntniss aus Händels minder bekannten Oratorien eine herrliche Messe componirt. — Mad. Bendee, mit ihrem Gemahl und Schwager, den beiden berühmten Clarinettisten, befindet sich hier, und wird sich in Concerten hören lassen; auch Mad. Catalani soll uns wieder mit ihrem theuern Besuche beehren.

Wirkung der Musik auf einen Taubgebornen, welcher das Gehör erlangt hatte.

Magendie führet in seiner Physiologie *) einige Beyspiele von Menschen an, welche das Gehör in einem Alter erhalten haben, wo sie von ihren Empfindungen Rechenschaft ablegen konnten; bey allen bildete sich die Stimme kurze Zeit nachdem sie das Gehör erhalten hatten. Ein solcher Fall ereignete sich vor einigen Jahren in *Paris*. Ein taubstummer junger Mensch von 16 Jahren wurde, vermittelst durch eine Oeffnung im Trommelfelle gemachter Einspritzungen in die Paukenhöhle, von der Taubheit geheilt. Zuerst vernahm der junge Taube den Schall der benachbarten Glocken, er wurde in diesem Augenblicke heftig erschüttert, er bekam sogar Kopfschmerzen und Schwindel; am andern Tage vernahm er den Schall der Klingel des Zimmers, zwanzig Tage darauf erkannte er die Stimme von Personen, welche mit ihm sprachen; da war seine Freude grenzenlos, er konnte nicht satt werden, sprechen zu hören. „Seine Augen, sagt der Professor Percy, suchten die Sprache bis auf die Lippen." Bald entwickelte sich seine Stimme, anfangs bildete er nur unbestimmte Laute, kurz darauf konnte er einige Worte stammeln, er sprach sie aber schlecht und wie ein Kind aus; es dauerte einige Zeit, ehe der Knabe etwas zusammengesetzte und mehrere Mitlauter enthaltende Worte aussprechen lernte. Man liess ihm, ohne dass er darauf vorbereitet war, eine Drehorgel hören, auf der Stelle sahe man ihn zittern, blass werden und nahe daran in Ohnmacht zu fallen, sodann in eine Freude ausbrechen, wie sie ein lebhaftes unerkanntes Vergnügen gewährt; seine hochgefärbten Wangen, seine blitzenden Augen, sein schnelles Athmen, sein rascher Puls verkundeten eine Art von Wahnsinn, Trunkenheit und Glück.

Man hätte gewiss noch mehrere auffallende Erscheinungen an diesem jungen Menschen bemerkt, wenn ihn nicht eine Krankheit den philosophischen Aerzten, welche ihn beobachteten, entrissen hätte.

Recension.

Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst — — von Friedrich Schneider, Mu-

---

*) (F. Magendie Grundriss der Physiologie, a. d. Franz. übers von D. Heusinger. Eisenach 1822)

gitized by Google

sikdirector und Organist in Leipzig. Leipzig, bey Peters. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Der durch seine geistreichen, kraftvollen und gründlichen Compositionen, vorzüglich durch sein Oratorium, *das Weltgericht*, mit vieler, vollkommen verdienter Ehre hervorgetretene Hr. Verf. nennt dieses sein Elementarbuch etc. einen „Leitfaden beym Unterricht", und ein „Hülfsbuch zum Selbststudium der musikalischen Composition"; und zu beyden kann und wird es sehr gute Dienste leisten. Der Mangel an einem Lehrbuche, welches die Anfangsgründe der Tonsetzkunst nach dem Standpunkte der heutigen Musik in möglichster Kürze, Fasslichkeit und Vollständigkeit enthielte, hat ihn, wie er in der kurzen Vorrede sagt, zur Abfassung des gegenwärtigen veranlasst; und diesen Mangel haben wir Lehrer wohl sämmtlich zuweilen empfunden; den für sich Studirenden wird aber auch nicht anders gegangen seyn. Denn, was die Kürze und Fasslichkeit anlangt, so darf man beydes bey den ältern Lehrbüchern bekanntlich nicht suchen — ihre übrigen Verdienste nicht im Geringsten bestritten, und die erste, die Kürze, auch nicht in dem neuen, trefflichen (aber bis jetzt unvollendeten) Werke Gottfried Webers; die Vollständigkeit aber, nemlich für den jetzigen Standpunkt der Musik, können die ältern nicht zeigen, weil eben zu ihrer Zeit die Musik noch nicht den jetzigen Standpunkt der Musik, was Freyheit in Behandlung der Harmonie u. dgl. anlangt, erreicht hatte; und auch Türks sonst musterhafte Schriften konnten darauf noch keine, oder nur wenige Rücksicht nehmen. Letzteres hat vor Allen Gottfr. Weber in seinem bekannten Werke, so weit dies heraus ist, gethan; und diesem ist denn auch der Verf., wie in der Ordnung, so in den Grundsätzen, meistens gefolgt. Wer über die behandelten Gegenstände weiter forschen und wissenschaftlichstrenger eindringen will, den verweiset er selbst auf Weber, und auf die ältern Lehrer, Kirnberger, Albrechtsberger u. A. —

Von dem Inhalte des Werks geben wir, den Raum zu schonen, nur die Hauptrubriken an. I. Vorkenntnisse. II. Harmonielehre, und Umgestaltung der Grundharmonieen. (Letztere ganz besonders lehrreich und keineswegs gewöhnlich behandelt.) III. Modulation. (Meistens nach Weber.) IV. Musikalischer Rhythmus. V. Stimmenführung. (Vorzüglich schön bearbeitet.) VI. Gebrauch der Tonwerkzeuge. (Auch der Menschenstimme, als des natürlichen Tonwerkzeugs, im Gegensatz der künstlichen. Auch diesem Abschnitt muss dasselbe nachgerühmt werden.) VII. Verschiedenheit der musikalischen Schreibart. (des Styls. So wahr und gut das ist, was hier gesagt wird, so umsichtig es jede Gattung wenigstens berührt, und obschon es zur Vorkenntnis hinreichen kann: so wünschten wir doch, der Verf. wäre, da er einmal in andern Kapiteln sich etwas weiter verbreitet hat, als zu den ersten Elementen erforderlich, auch hier etwas tiefer in den Grund der Sache und weiter in deren Anwendung gegangen, da eben hier bey der neuesten Musik nur allzuviel Gesetzlosigkeit und Willkühr herrscht, und eben von hier aus dem Scholaren theoretisch vorzüglich nachzuhelfen nöthig scheint, indem er meistens Werke hört, die, wenn auch sonst noch so vorzüglich, doch in dieser Hinsicht mehr oder weniger verfehlt sind; indem mithin er hier nicht nur, wie etwa in dem Andern, unbelehrt, sondern verwöhnt zur Sache kömmt.)

Die Ordnung der Materien, an der die ältern Lehrbücher sämmtlich kränkeln, und wo nur Türks und Webers Werke sich auszeichnen, wird in allem Wesentlichen gebilliget werden müssen, so wie auch die bestimmte, präcise Sprache und ziemlich scharfe Begriffsbestimmung. (Gegen Einzelnes, was letztere betrifft, liessen sich jedoch, nähme man es logisch streng, Ausstellungen machen.) Einen Hauptvorzug des Werks, je den entscheidendsten, setzen wir in die zahlreichen, sämmtlich trefflich gewählten Beyspiele, die überall sogleich versinnlichen, was gelehrt worden ist, und es auf die zweckmässigste Weise thun. Hiermit wird sich der Verf. den meisten Dank der Scholaren erwerben; und den, vieler Lehrer, hoffentlich auch. — Und so möge denn auch dieses ausgezeichnete, empfehlungswürdige Hülfsbuch zum Vortheil der Kunst und Kunstschüler recht viel Gutes wirken! — Es ist correct und schön gedruckt. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. **№. 50.** 1820.

RECENSION.

Anbetung, eine Cantate zur Feyer des Kirchganges Ihrer kaiserl. Hoheit, der Frau Erbgroßherzogin von Sachsen-Weimar, geschrieben — — von D. Köhler, dem Dichter, und C. Eberwein, dem Componisten. Klavierauszug. 1stes Werk. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Der Rec. lernet hier zuerst den Hrn. Kammermusikus C. Eberwein in Weimar, den Bruder des Rudolstädter Concertmeisters, Max Eberwein, als Kirchencomponisten kennen, und die Leser werden wohl in gleichem Falle seyn, indem schwerlich etwas aus dieser Gattung von Hrn. C. Eberwein früher herausgekommen oder sonst bekannt worden ist. Dann werden sie aber, haben sie sich mit dem Werke befreundet, auch in sofern sich mit dem Rec. in gleichem Falle befinden, dass sie sich desselben freuen, und von dem Verf. eben in dieser Gattung viel Gutes erwarten. „Eben in dieser Gattung", die, ihrer Natur und Bestimmung nach, einen Ueberschwang der Phantasie über die andern Seelenvermögen des Künstlers nicht duldet, Neuheit und Reize der Erfindung leichter, als jede andere, entbehrt, dagegen Einsicht in den Zweck und die Mittel der Kunst, um die Mittel bedachtsam zu wählen, Talent und Geübtheit in den bequemendern und feststehenden Formen derselben, um sie gründlich anzuwenden, Mässigung, und ein treues Beharren im eigentlichen Styl der Gattung (ohne jene Vermischung der Schreibarten, welche andere Gattungen, besonders der Instrumentalmusik, wohl zulassen,) vor allem andern verlangt. Was der Rec. von den frühern Arbeiten des Hrn. C. Eberwein kennen gelernt, schien ihm den Mangel eben jener Ersten bey dem Componisten zu verrathen, den Beifall dieses Zweyten aber anzukündigen, und was nun hier vor uns liegt, bestätigt seine Meinung. Da man nun aber, wie so eben gesagt, mit Letzterm in dieser Gattung ausreicht, und Hr. E. offenbar auch allen Fleiss auf dieses sein Werk verwendet hat, so ist etwas zu Stande gekommen, das zu kirchlichem Gebrauch, so wie auch für Concerte — wo nemlich in solchen noch dergleichen Werke zu Gehör kommen und nicht blos gegeigt oder gedudelt wird — lebhaft empfohlen werden, und eine günstige Aufnahme überall erwarten kann.

Die Cantate ist wirklich im Kirchenstyl abgefasst; aber nicht in dem strengen, feyerlichen, devoten, wenn die feststehenden Kirchenstücke, besonders der Messe, ehedem geschrieben wurden und immer geschrieben werden sollten, sondern in dem freyen, glänzenden, freudig anregenden, der von jeher, und mit Recht, gestattenden Gelegenheitsstücken zugestanden worden — z. B. dem *Te deum* bey besondern Festen, dem Oratorium bey besondern Veranlassungen — wenn wir aber auch jetzt bey weitem die meisten Messen geschrieben sehen, wie z. B. grösstentheils die neuern Joseph Haydns. Wie nun aber die besten Componisten aller Zeiten aus der ersten Gattung in diese zweyte gar Manches herübergenommen haben, um sie zu adeln und für die Kirche effectvoller zu machen — was namentlich Vater Haydn meistens so herrlich gelungen, und noch bey reicherer Gelegenheit in den vorzüglichsten Chören seines *Te deum* zur Feyer des Hubertsburger Friedens, und in der Passion, so wie Naumanen in manchen seiner Psalmen und in dem Vater Unser, so hat auch unser Componist sich bemühet, ein Aehnliches zu thun; so weit ihm nemlich der Dichter dazu Gelegen-

hat gegeben, (das heisst aber, nicht weit,) und so weit es ihm die, wahrscheinlich vorgeschriebene, Kürze des Ganzen hat vergönnen wollen. Was er es aber gethan, da ist es ihm gleichfalls gelungen; worüber der Leser das Schluss-Allabreve selber vergleichen mag.

Der dem Rec. unbekannte Dichter hat alle speciellen Beziehungen auf den in der Ueberschrift angegebenen Fall vermieden; und wenn das eben für diesen Fall vielleicht nicht das Beste war, so ist es um so besser für den allgemeinen Gebrauch des Werkes: denn, wie dass nun ist, lässt es sich ohne alles Bedenken und ohne alle Abänderung bey jedem besondern Freudenfeste der Kirche füglich anwenden. Das Gedicht an sich wollen wir nicht verwerfen, aber preisen können wir es auch nicht. Hohe, aber oft auch hohle Worte; Phrasen aus Klopstock, ohne Klopstocks Geist und Sinn, allgemeine Dinge, von allen Orten und Enden herbeygesungen und wie durch Wuchsel an einander gerathen: das ist es nicht, was unsre Kirchen-Gemeinde gebaten werden muss; denn es ist nicht, was sie in sich selbst zurück, und dann zu Gott hinauf leiten wird. Und Zeilen, wie:

> Mensch, der du Gottes Antlitz (?) trägst,
> Und Gottes Macht im Herzen wägst
> Du hörst den Donner, hörst den Sturm,
> Hörst Engel beten (?) und den Wurm (?) etc.

können offenbar auch übrigens nicht statthaft befunden werden. Indessen ecklingt? und klingt meistens ganz gut; und für den Componisten ist alles vortheilhaft gestellt, wenn er es nämlich so zu fassen weiss, dass ihm nicht den bunten Einzelnheiten das einfache Ganze nicht aus den Augen verschwindet. Und eben dies hat Hr. E. recht löblich vermocht; so dass, indem jedem Einzelnen sein Recht wiederfahren, doch auch keinem etwas zu viel, an Masse und Zeit, zugetheilt, und jedes in gutes Verhältniss zu dem Ganzen gesetzt, alles im Sinne des Ganzen behandelt worden ist.

Hr. E. fängt mit einem ernsten, ziemlich feyerlichen Chor (Es dur, Adagio, Viervierteltakt,) an, lässt diess bald durch obligate, würdige und bezeichnende Begleitung sich mehr beleben, (S. 4 oben, und folgg.) und führt es mit sanfterem Schluss (S. 6.) unmittelbar zu einer kurzen recitativischen Stelle hinüber, wo (S. 7.) die Begleitung in gleichen Figuren, passend und wirksam beybehalten wird. Die Geigen führen den Schluss mit einem freyen Gange zum Thema einer sanften, mildheiteren Arie für den Sopran. (G dur Andantino quasi Allegretto, Zweyvierteltakt.) Sie hat etwas viel Figuren, die zwischen der Singstimme und einem obligaten Instrumente, wahrscheinlich einer Flöte, alternirend wechseln. Sie ist im Grunde ein Rondo, doch ein solches, wie es wohl auch, bey so besonders heiteren Gelegenheiten, in der Kirche sich hören lassen darf, und wie ihrer Naumann auch nicht wenige geschrieben hat. Ausgange, wie S. 11, System 2, Takt 4 in der Singstimme, und 5 in den Instrumenten, (wahrscheinlich den zu blasenden,) hätten aber doch vermieden werden sollen. Nun wird das ganze Tempo langsamer, die Modulation geht in G moll, (die Worte veranlassen dazu,) und eine Tenorstimme nimmt den Gesang auf. In der Begleitung werden besonders die Bässe auf löbliche Weise bedeutsam, wogegen die hohe obligate Stimme schweigt, doch alles eindomasig bleibt, bis der Schluss in genannter Tonart zu einem kurzen, ernsthaften Satz für vier Singstimmen übergeht, bald zu Es dur zurückkehrt, und in dieser Tonart vom Chor der erste gänzliche Schluss herbeygeführt wird. Diese Stelle, von da an, wo der Tenor eintritt, und dann, wo die vier Solostimmen anfangen, ist von sehr guter, und eben der rechten Wirkung. Einige, wie wir meynen, zu gleichgültig hingesagte, recitativische Zeilen führen zu einem sanften Quartett, (B dur, Larghetto, Dreyvierteltakt,) das mehr nach Art eines gesellschaftlichen, als eines Kirchen-Gesanges behandelt ist, aber, besonders bey seiner Kürze, nicht eben unzweckmässig befunden werden wird, und übrigens sich durch anmuthige Melodie und natürlich guten Fluss der Singstimmen vortheilhaft auszeichnet. Dies kurze Quartett geht aber in das grosse, auszuweylang ausgeführten Tempo bestehende Schlusschor. (Es dur, Viertelnakt, erst Allegro vivace, dann Allabreve.) Ernst nachdrücklich fängt es an, wird aber bald (S. 13, System 2, Mitte) heiterer und feurig. Der Gesang, nur in Hauptnoten und einfachen Accorden fortschreitend, wird von lebhaften, kräftigen Gängen der Instrumente gehoben, und diese Gänge sind ächtkirchenmässig erfunden, und wechseln aber und aber mit andern Stimmen einander correspondirend, zusammengestellt.

Digitized by Google

Nach einer Fermate auf der Dominante beginnet der Bass das Thema der Allabreve. Dieses ist meisterhaft erfunden; seine erste Hälfte bestehet nur aus grossen Noten, was hernach die Eintritte der andern Stimmen um so bedeutender und hervorstechender macht; die zweyte Hälfte ist in gehenden Noten, die so geeignet sind, dass aus ihnen hernach das Gegenthema genommen werden kann — wie dieses sodann auch sorgsam beobachtet ist. Die Zwischensätze sind gleichfalls aus beyden gebauet: aus der ersten Hälfte vornehmlich durch Verkürzung, aus der zweyten durch Verlängerung. Dabey ist alles, auch für den Unkundigen, fasslich; alles, bey nicht geringer Mannichfaltigkeit in der Ausarbeitung des Einzelnen, in enger Einfalt der Erfindung und der Totaleffects im Ganzen gehalten, und dieser ist ungemein kräftig, ja feurig gewonden. Die Fuge ist nicht kurz, aber auch nicht länger, als sie zum Schluss solch eines Werks seyn darf; die Modulation schweift nicht zu plötzlich und nicht zu weit ab, sie ist überhaupt verständig abgemessen. Dass nun aber der Componist, nachdem er der Sache und auch der Schule ihr Recht gethan, den Satz freyer auslaufen lässt, (doch ohne die Hauptgedanken gänzlich zu vergessen,) und, was ihm zu Gebote stand zu schärfern, schnellern Modulationen und zu Gedrängtheit der Figuren; dass er auch Beschleunigung des Tempos und andere äussere Hülfsmittel anwendet, um einen klappernden, rauschenden, glänzenden, doch nicht eben über Gebühr tumultuarischen Schluss zu Stande zu bringen: das werden die Jüngeren wohl preisen, die Aelteren ihm wenigstens nicht verübeln. Und damit hat er nun diese Arbeit beendet, welcher wir fast nur Gutes, und manches Ausgezeichnete nachrühmen können, so dass wir beschliessen, wie wir angefangen. In diesem Felde möge Hr. E. sich anbauen; hier kann er heimisch werden; von hier aus dürfen wir wahrhaft Vorzügliches von ihm erwarten.

Ob das Werk auch in Partitur gestochen ist, weiss der Rec. nicht, wenigstens hat er es nicht also erlangen können: doch ist kaum zu zweifeln, dass die Verlagshandlung oder der Componist es denen, die es vollständig zu besitzen wünschen, gern also mittheilen werde. Der hier vorliegende Auszug ist für Sänger und Begleiter so bequem eingerichtet, und auch, für mässigen Preis, so deutlich, correct und schön gestochen, wie man es bey dieser Verlagshandlung gewohnt ist.

Einige Nachrichten über den Cultur der Musik in Gottingen.

Der unsterbliche Munchhausen, dessen Aufmerksamkeit und Bestreben nichts entging, was der neuen Universität vortheilhaft und erfreulich seyn konnte, sorgte schon in den ersten Jahren ihres Entstehens für musikalische Unterweisung und Unterhaltung. Schon im Jahre 1739 finden wir ein Collegium musicum, dessen Director der damalige Cantor Schweinitz war, und welches Sonnabends in dem jetzigen Comödienhause gehalten wurde. Man unterzeichnete jährlich nur mit einem Thaler, und zahlte für den Eintritt in ein einzelnes Concert zwey Groschen. Später wurden diese Concerte, an welchen mehrere der ersten Universitätslehrer thätigen Antheil nahmen, blos in Winterhalbjahr gehalten. Im Jahr 1769 kam Forkel nach Gottingen, wo er erst die Rechte studirte, sich aber bald ausschliesslich der Musik widmete, und 1779 als Musikdirector angestellt wurde. Im Jahr 1781 stiftete er das grosse Wintercouvert (zum Unterschiede von den kleinern Privatconcerten so genannt). Es wurde bald nachher das akademische Wintercouvert, und seit 1795 das akademische Liebhabercouvert, seit 1810 aber die musikalische Akademie genannt. Das Abonnement betrug für 15 bis 20 Concerte anfangs einen halben, später einen ganzen Louisd'or. Der Zweck dieser Anstalt war erst eine musikalische Unterhaltung, und die Musik auf sogenannte Minder- oder Galanteriestücke beschränkt; bald aber suchte Forkel mit seinen Concerten einen höhern Zweck, Belehrung und Bildung in der Kunst, nicht nur für die Theilnehmer des Orchesters, sondern auch für die Zuhörer, zu erreichen. Er machte sie in den einzelnen Concerten mit den Kunstwerken verschiedener Nationen und Zeitalter bekannt, und suchte so ihre Ansichten der Kunst zu erweitern, was er auch ganz durch Kenntnisse und Talente geeignet war. Er erklärte sich auch hierüber in einer kleinen Schrift schön, dass die Auswahl der Stücke sich nicht auf einzelne Zeiträume beschränken dürfte,

sondern zur Vergleichung und richtigen Beurtheilung der verschiedenen ältern und neuern Kunstwerke, Abwechselung und Mannichfaltigkeit befördert werden müsse. „Die neuesten Werke, sagte er, haben immer die ersten Ansprüche auf die Aufnahme, wenn sie innern Kunstwerth haben, d. h. nicht blos neu, sondern auch gut sind. Neuheit allein kann keinen Werth geben; man muss zwar mit dem Zeitalter fortschreiten, aber nur der ist fortgeschritten, der mit gehöriger Kenntniss des Aelteren zu bestimmen weiss, was und wie viel durch ein neueres Kunstwerk für die wirkliche Erweiterung oder Vervollkommnung der Kunst geschah. Man muss kein Werk aufnehmen, wenn es an den Hülfsmitteln zu einer guten Darstellung fehlet. Man hat in den neueren Zeiten viele Compositionen besonders mit Blasinstrumenten so überladen; sogar (da sie doch nur zur Ausfüllung und Verstärkung dienen sollten *) den wesentlichen Inhalt der Stücke so sehr in sie gelegt, dass sie an kleineren Orten, wo es an den Mitteln zu ihrer gehörigen Besetzung fehlt, fast nie mit Ehre gegeben werden können. Was man aber nicht mit Ehre geben kann, muss man auch nicht ausführen. Es muss ferner ein Styl in dem aufzunehmenden Werke herrschen, der sich über die gewöhnliche Tanz-Feld- und Tafelmusik erhebt, bey welcher es bloss auf etwas Klang und Rhythmus ankommt. Denn bey einer solchen Armuth an geistigem Inhalt kann kein Kunstwerk interessant seyn, folglich auch keine Versammlung von wirklichen Musikfreunden anständig unterhalten. In Rücksicht derjenigen Kunstwerke, die in frühere Zeitalter gehören, kann noch bemerkt werden, dass, abgesehen von ihrem kunsthistorischen Werth, auch häufig ein Ausdruck von Gefühl und Charakter in ihnen liegt, dessen sich noch in unsern Zeiten Jeder freuen kann, der reine, unverfälschte Natur liebt, und dem Gott die Fähigkeit gegeben hat, sie zu begreifen."

Diesen oft und laut ausgesprochenen Grundsätzen blieb Forkel treu, und, in der That, er leistete, was ihm nach den ihm zu Gebote stehenden Hülfsmitteln möglich war. Die Concertanzeigen, von 30 Jahren her, weisen es nach, dass nicht nur ganze Oratorien und Cantaten, sondern auch einzelne Arien, Duetten, Chöre, Solostücke und Simphonieen abwechselnd gegeben wurden, und das Neuere dabey nicht selten an die Reihe kam. Zu Zeiten hörte man auch Proben alt-römischer und griechischer Compositionen: z. B. Pindar's erste pythische Ode, und in solchen Fällen enthielt der Concertzettel erläuternde Bemerkungen. Forkel eröffnete gewöhnlich das erste Concert mit einem Solo oder Concerte auf dem Pianoforte, und spielte mehrere Male nachher. Gewöhnlich trug er eigene Compositionen, selten Etwas von Clementi, Mozart oder Bach, vor. Er war und blieb bekanntlich ein hoher Verehrer von der Bachischen Schule, und setzte einen Werth darauf, sich der Bachischen Art des Klavierspiels rühmen zu können. Und wer könnte Forkels Vorliebe für die Bachischen Compositionen tadeln? Nur die Unbekanntschaft mit dem wahren Vortrage derselben konnte solchen Tadel zulassen. In der That ist die Grösse und Erhabenheit des Styls, besonders von Joh. Seb. Bach, die Originalität aller seiner Gedanken bewundernswürdig für jeden unverwöhnten und tiefer gebildeten Geist und Geschmack. Aber eben weil die Anzahl der Kenner dieser Art unter den Zuhörern nur klein war, wurden auch von Forkel, oder seinen Schülern, nur selten eine Gigue, Fantasie oder Fuge von J. S. Bach, und nur einmal dessen Concert für drey Pianofortes gespielt.

Ausser Forkel war kein besoldeter Virtuose für andere Instrumente vorhanden, obwohl nicht selten unter den Dilettanten der eine oder der andere sich zeigte. Das Orchester war fast immer schwach, da es nur von Musikfreunden unter den Studirenden, ein paar Musiklehrern und einigen Gesellen des Stadtmusikus besetzt werden konnte. Doch sorgte Forkel stets für gute Vorspieler, wie Klimmenbogen, Massonneau, Schmiedeke und Zinkeisen waren. Zu Blasinstrumenten fand sich, ausser der Flöte, selten genügende Beyhülfe. Für den Gesang war von 1784 bis 1789 Dem. Golde engagirt, später sang Dem. Kramer; und Dilettanten und die Chorschüler traten bey. Aber an guten und starken Chören,

*) Ist diese Behauptung nicht zu allgemein? d. R.

Digitized by Google

so wie an einer genügenden Bildungsanstalt für den Chorgesang fehlte es. Auch der Mangel an Hülfsmitteln für das Orchester wurde im Ende immer fühlbarer, und der stete Wechsel seiner Mitglieder hemmte den guten Fortgang der Anstalt. Die mangelhaften äussern Verhältnisse hinderten die vollständige und präcise Aufführung grösserer Werke. Forkel selbst verlor im hohern Alter den Muth und die Energie, womit er bisher unter vielen Schwierigkeiten das Ganze geleitet und erhalten hatte. Seine merkliche Abneigung gegen die neuere Musik, die er immer seltener aufnahm, erkältete die Theilnahme der Zuhörer, und der Einfluss der kriegerischen Zeiten wirkte ebenfalls störend auf die Anstalt; das Singechor der Stadt war aufgehoben, und so verminderten sich die Hulfsmittel immer mehr. Seit 1805 nahm die Anzahl der Theilnehmer am Concerte bedeutend ab, und es bestand nur noch bis zum Winter 1815. So verschwand denn die Anstalt, durch welche verhältnissmässig Etwas für Cultur der Tonkunst noch gewirkt werden war, und es blieb nichts übrig, als der musikalische Privatunterricht, der auf verschiedenen Instrumenten von einigen Lehrern ertheilt, und von Forkel auf dem Klavier bis zu seiner letzten Krankheit fortgesetzt wurde, nebst einer kleinen Singakademie, die in seinem Hause wöchentlich sich übte, aber 1816 ebenfalls aufhörte.

Forkel starb am Charfreytage 1818, tief beklagt von Allen, die seine umfassenden gründlichen musikalischen Kenntnisse und seine Verdienste kannten und zu schätzen wussten. Um nun die Cultur der Tonkunst in Göttingen wieder in Aufnahme zu bringen, ist Hr. Heinroth, Dr. der Philos. (geb. zu Nordhausen den 19ten Juni 1780, auf den Universitäten zu Leipzig und Halle gebildet, und seit 1804 Lehrer am Ioenbaon'schen Institute zu Seesen, auch durch einige Gedichte und Compositionen vortheilhaft bekannt) an Forkels Stelle berufen worden. Er verbindet Geschicklichkeit im Klavier und Gesange mit einer sehr zweckmässigen Lehrart, und dirigirt die Concerte mit Sicherheit und Kraft. Auch leitet er, bey seinem nicht grossen Gehalte, die Singakademieen und die Instrumentalübungen, die ausser den Concerten Statt finden, mit dem uneigennützigsten Eifer. Ueberdiess ist ihm von dem Magistrate eine nähere Aufsicht über den Stadtmusikus und dessen Gehülfen, und über den Gesangunterricht auf der Schule übertragen worden. Und schon zeigt sich der beste Erfolg seiner Sorgfalt und Thätigkeit. Das Orchester hat gewonnen, und in Hinsicht der Vocalmusik, welche sehr verfallen war, hörte man schon im zweyten Concerte (im December 1818) einen Männerchor, der vom Director für die Akademie geschrieben war, und im vierten Concerte (im Januar 1819) sangen seine talentvollsten Schüler und Schülerinnen mit den Mitgliedern der nemlichen Singakademie einen Chor. Einige Regimentshoboisten traten dem Orchester bey, und die Concerte fanden den zahlreichsten Zuspruch. Die Stelle des Vorspielers Zinkeisen, der an die Braunschweiger Kapelle berufen wurde, besetzte ein geschickter Violinist, der Studiosus Oehsendorf. Im September 1819 wurde in der Johanniskirche der erste Theil von Haydns *Schöpfung* zum Besten der Armen aufgeführet. Nach diesen vortheilhaften Einrichtungen und Unternehmungen begann Dr. Heinroth auch seine Vorlesungen über Theorie der Musik, welche von einigen zwanzig Zuhörern besucht wurden. Im Februar 1820 erhielt er von der theologischen Facultät und dem Ministerium die ehrenvolle Aufforderung, über Gesanglehre besonders für Theologen zu lesen. Diese Vorlesungen begannen um Ostern 1820. Ohne die Noten und die verschiedenen Dur- und Molltonarten zu kennen, gelangt der Schüler, indem diese Methode das Ganze auf drey Scalen zurückführt, in kurzer Zeit zum Treffen jeder Tonstücks. In der Folge will Dr. Heinroth über Aesthetik und Geschichte der Tonkunst lesen. Am Schlusse dieses zweyten Jahres zählte sein Orchester fast 40 Instrumentalisten, von welchen zwey Drittel bey den Saiten- und Blasinstrumenten mit Studirenden besetzt sind; und die Singakademie, welche sich durch einen kleinen Fond immer fester begründet, besteht aus 54 männlichen Stimmen. Da sich dem Gesangvereine auch die ersten Damen der Stadt angeschlossen hatten, so sah sich der Director im Stande, am 12ten August dieses Jahres ein zweytes grösseres Concert in der Johanniskirche zum Vortheil der Armen zu geben, welches den Beyfall des zahlreichen Publikums erwarb.

Die dankbarste Anerkennung verdient übrigens die kräftige Unterstützung, welche das K

Ministerium zu Hannover den Bemühungen des neuen Musikdirectors widerfahren lässt; und so hat Göttingen den Gewinn, die Cultur der Musik bey sich wieder aufblühen zu sehen. Der wohlthätige Einfluss davon zeigt sich namentlich bey den Studirenden, und bald wird derselbe auch im Kirchengesange bemerklich werden.

Berlin: Uebersicht des Novembers. Am 1sten wurde Handels Oratorium *Judas Maccabaus* von der hiesigen Singakademie unter Zeltere Leitung vortrefflich aufgeführt. Wo alles, besonders die Chöre glänzten, können einzelne Partieen kaum ausgehoben werden; aber öffentlicher Dank gebühret der Dem Salmour und den Hrn. Reichardt und Stümer für die treffliche Ausführung ihrer Solopartieen. Das Friedrichsstift, zu dessen Besten die Aufführung in der Garnisonkirche geschah, erhielt, nach Abzug des sechsten Theils für die Witwenkasse der königl. Kapelle, die unter der Concertmeisters Moser Leitung die Instrumentalpartie gut ausführte, und nach Bestreitung sämmtlicher Kosten, 684 Thlr. 9 Gr.

Den 16ten gab der Kammermusikus, Hr. Wilh. Braun, Concert. Er spielte auf der Oboe ein Concert und Concertino von seiner Composition, und zeichnete sich durch reines Spiel, geschmackvollen Vortrag, und die sichere Ausführung schwieriger Passagen aus.

Den 18ten war Concert im Theater, das durch Gehalt und Inhalt zu den ausgezeichnetsten seit mehreren Monaten gehörte. Nach Beethovens Ouverture zu Egmont trug Hr. Canongia, erster Clarinettist der königl. Kapelle zu Lissabon, ein von ihm gesetztes Clarinettconcert aus G moll und ein variirtes Thema vor. Seine Clarinette sprach in der Höhe, selbst bis zum dreygestrichnen g, trefflich an, in der Mitte ist sie weich und angenehm, in der Tiefe aber nicht so klangvoll, als die deutschen Clarinetten. Hr. Canongia erwarb sich durch seine ausserordentliche Fertigkeit in Läufen, Springen, Zwischenspielen, Stoss- und Doppelzunge, Prall- und Zichtriller etc. allgemeinen Beyfall. Hr. Drouet, erster Flötenist der königl. Hofkapelle zu Paris, trug ein Concert aus G dur und Variationen auf: *di tanti palpiti*, beyde von seiner Composition, vor (auf einer Flöte aus Grenadillenholz aus seiner Fabrik in London, wo er sich drey Jahre aufgehalten hat). Hr. Drouet ist nach dem einstimmigen Urtheil der Kenner und überzahlreichen Zuhörer einzig im Tragen eines einzigen, schwebenden, tremulirenden, eindringenden Tons, im Schwellen, charakteristischem Ziehen und Schmelzen mühloser Töne, Zungen- und Doppelspiel, Volubilität der Finger, untadelhaftem Ansatz, dem süssen, schmelzenden Piano, Crescendo und Decrescendo etc. Auch am 29sten, wo Hr. Drouet im Theater ein von ihm componirtes Concert in G und Variationen auf das Volkslied: God save the king, vortrug, bewährte er seine Meisterschaft auf die glänzendste Weise. Hr. Wexschall endlich, königl. dänischer Kammermusikus, trug ein Violinconcert von Spohr vor, mit kräftigem Strich, anspruchloser Leichtigkeit, vieler Präcision, und gelungenem staccato, und gab nur zu einigen Wünschen in Hinsicht der grösseren Reinheit des Spiels und Klarheit in den Doppelgriffen Gelegenheit.

Den 24sten gab Hr. Grothe, der blinde Tonlehrer in der hiesigen Blindenanstalt, Concert. Er spielte mit Beyfall ein Concert für das Fortepiano von Beethoven, und Beethovens Quintett für Fortepiano, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, in letzterm begleitet von den königlichen Kammermusikern Geiebel sen. und jun., Pfaffe und Schunke, beydes mit Beyfall.

Den 25sten trug der königlich baierische Kammermusikus, Hr. Heinrich Bärmann, Bruder unsers trefflichen Fagottisten, ein von ihm componirtes Clarinettconcert in C moll (Polacca in Es) und ein Adagio und Rondo von Carl Mar. von Weber mit allgemeinem Beyfall vor, den auch seine geschickten und grossen Sprungoctaven, die weiten Intervallen, die blitzschnellen Läufe vom tiefen c bis viergestrichnem c vom stärksten Forte bis zum leisesten, immer klaren und deutlichen Hauch, die runden Triller, der seelenvolle Ausdruck im Spiel auf seiner schönen Clarinette, vollkommen verdienten. An demselben Abend geb. Mad. Korntheuer, geb. Minna Unzelmann, in Mehuls *Joseph in Aegypten*, den Benjamin als Gastrolle, nicht ohne Beyfall.

Den 1sten Dec. gab der schon in früheren Berichten erwähnte Hr. Hillebrand zu Spontini's

Vestalin den Oberpriester als letzte Gastrolle. Möge er uns bald veranlassen, da er auf einige Monate hier engagirt ist, seine Fortschritte in der jetzt mangelhaften Höhe und einigen holden Mitteltönen rühmen zu können; seine Contratöne sind schön.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdienen das Thema mit Variationen für das ganze Orchester vom Hrn. Musikdirector Seidel am 3ten, und die Variationen für die englische Mandola, gesetzt und gespielt von Hrn. Vimercati am 14ten, Auszeichnung. Am 15ten fingen auch die jährlichen Abonnements-Quartette des Hrn. Concertmeister Mosee an. Im ersten trugen die Herren Moser, Henning sen., Lenz und Krähe Haydns Quartett A dur, A. Rombergs Quartett Es dur und Beethovens Quartett F dur unterhaltend vor. Auch die Abonnementsconcerte der Gebrüder Bliesener werden im nächsten Monat beginnen.

---

*) *Einige Bemerkungen über das Flötenspiel des Herrn Drouet.*

Berlin. Am 18ten November liess sich der schon rühmlichst bekannte Flötenbläser, Hr. Drouet in einem von der General-Intendantur der königl. Schauspiele veranstalteten Concerte auf seinem Instrumente hören, und überraschte durch sein meisterliches Spiel die zahlreichen Zuhörer auf das angenehmste. Die Art, wie er blies, soll der des in frühern Zeit hier gehörten blinden Dulon gleich kommen, und man könnte sie daher veraltet nennen; doch war sie für uns in sofern neu, als sie von der unsers Schröck und Gabrielsky ganz abweicht. Besonders besitzt Hr. Drouet grosse Fertigkeit in der Doppelzunge, und wiederhohlte er die schwersten und schnellsten Passagen sowohl in einzelnen verschieden benannten, als auch in gleichbenannten Tönen, in Sprüngen, diatonischen und chromatischen Tonleitern ausführt, und dadurch wirklich eine Bewunderung hervorruft. Indessen dünkt mich, dass er als ein ganz vorzüglicher Meister in dieser Zunge sie vielleicht deswegen so viel als möglich benutze, also oder zu oft gebrauche, und dadurch der Wirkung schade. Denn einige gebundene Passagen mehr in seinem Spiel, würden seine Kunst in der Zunge nicht nur mehr gehoben, sondern uns auch stets überrascht haben, statt dass wir in der Mitte seines Spieles schon diese Ueberraschung entbehren mussten, und bald erriethen konnten, was er kommen würde. Sollte man dagegen bemerken wollen, dass das Binden der Passagen leicht sey, so fragt sich: warum machte denn Hr. D. von dieser Leichtigkeit so wenig Gebrauch? — Aber meiner Meinung nach ist es jedoch keineswegs leicht, eine Passage so zu binden, dass man die Töne rund und gleichsam wie Perlen an einander gereihet höre. So wie ein ganz eigener Ansatz und ein besonderes Bewegen der Finger zur Doppelzunge gehöret, so bedarf gewiss das Binden eines ganz eignen Ansatzes und Auflegens der Finger, und selten findet sich ein Künstler, der so fertig in der Zunge ist, und geschleifte Gänge so vorträgt, als einer, der die Zunge wenigen studirt, und sich das Binden mehr zugeeignet hat; bey jenem wird das Binden stets dann noch unvollkommen klingen, während bey letzterem eine Fülle und etwas Glänzendes hervorschallt; und dies kömmt wohl mit daher, weil bey der Zunge die Finger rasch gehoben werden, beim Binden aber bis zu Ende der Note der Finger liegen bleiben muss, wodurch die Luft mehr wirkt, und der Ton sich mehr verbreiten kann. Da nun Beydes, sowohl die Zunge, als das geschickte Binden, ein grosses Studium erfordert, um es sich eigen zu machen, so lässt sich auch wohl schwer Beydes vereinigen, indem durch Vorschieben oder durch Mitreinlegen eines vorgezogen und das andere vernachlässiget wird. Obgleich Hr. D. ein grosser Meister seines Instruments ist, so hat er doch nicht beydes zu vereinigen gewusst, und man vermisste die Mittelstrasse vom süssen Vortrag und fertigem staccato sehr; daher wie unsere Flötenbläser Schröck und Gabrielsky immer noch sehr rühmen müssen, weil sie diese Mittelstrasse so wirksam zu benutzen wissen. — Der Ton des Hrn. D. ist sehr klar, doch dünn; das Piano ist äusserst zart und wohlklingend, und gleicht sehr dem Flageolet; aber das Forte klingt von der Mitte zur Tiefe etwas hart, und

*) Von einem andern Correspondenten.

bey dem Mangel an Fülle zu schmetternd. Dies liegt nun wohl sehr am Instrumente, wenn es dann gearbeitet ist, und diese ist des Hrn. Dr. Flöte, jedoch eignet sie sich ganz ausserordentlich zur Concertflöte, indem sie sehr leicht anspricht, während eine stärker zu Holz gearbeitete Flöte schwerer anspricht. Die Flöte des Hrn. Dr. ist kürzer, als unsere bisherigen; daher muss sie natürlich, um nicht viel höher in der Stimmung zu werden, einen weitern innern Raum haben. Die Töne scheinen sehr rein zu liegen, obgleich dies wohl des Bläsers Sache ist; doch lässt sich ein gutes Instrument bey Hrn. Dr. erwarten, da er selbst nach einer Angabe Flöten verfertigen lässt, die sehr gut seyn sollen. Die Art seines Flötenspiels nähert sich am meisten dem des jüngern Fürstenau; Hr. Drouet scheint aber mehr Kunst in der Zunge zu besitzen, das Spiel des Hrn. Fürstenau ist indess moderner, wozu die Compositionen viel beytragen. Die Compositionen des Hrn. Dr., obgleich für die Flöte brillant und für sich angemessen geschrieben, sind doch nicht originell, und man kann sie grösstentheils veraltet nennen, indem in den Hofmeisterschen Concerten dergleichen Passagen eben häufig zu finden sind. Durch Muller, Devienne und Herbigator, in deren Concerten ein neues, anziehendes Styl herrscht, wurden die Hofmeisterschen Concerte verdrängt, so dass man seit vielen Jahren keines mehr hört; dies letztere war indess für Hrn. Dr. sehr vortheilhaft, und man fand sein Spiel neu. Was Hrn. Fürstenau's Spiel betrifft, so findet es Ref. weit edler, einnehmender, und dem Zeitgeist gemässer; Hrn. Fs. Passagen sind neuer und geschmackvoller, wobey man noch den Genuss hat, bey seinen Concerten ein besseres Accompagnement zu hören, während bey denen des Hrn. Dr. nur eine schlechte, magere Begleitung statt findet. — Welcher Art des Vortrags nun der Vorzug gebühre, wagt Ref. nicht zu entscheiden, indem jeder Künstler, sey es nun in dieser oder jener Art, seine eigenthümlichen Vorzüge und seine Stärke besitzt, und sich eben dadurch den Künstlerruf erworben hat.

Kurze Anzeige.

Acht vierstimmige Lieder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte — — von Chr. Schulz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel (Pr. 1 Thlr.)

Die Gedichte sind für gesellschaftlichen Gesang sehr passend gewählt, und, bis auf einige, so viel wir uns erinnern, noch gar nicht öffentlich bekannt. In der Musik ist der leichte, darum aber nicht oberflächliche, gesellschaftliche Gesang gleichfalls, sowohl was den Character, als was die Sehreibart und besonders die Führung der Stimmen betrifft, sehr gut getroffen und durchgängig festgehalten. Die Stücke sind meistens heiter, werden von vier Solostimmen vorgesungen und von einem Refrain des Chors beantwortet. Die Melodien sind sämmtlich nicht nur gefällig und einnehmend, sondern sagen auch aus, was sie sollen; wenn sie dies auch nicht immer auf besonders eigenthümliche Weise thun, und hin und wieder einander etwas ähnlich sind. Die Harmonie ist leicht und natürlich, aber nicht gemein; auch überall rein geschrieben. Die Anordnung und der Fluss der Stimmen deutet darauf, dass der Verf. wohl selbst ein erfahrner, guter Sänger seyn mag. Gegen die Declamation einzelner Stellen liessen sich gegründete Ausstellungen machen, wie z. B. gegen die erste Zeile des zweyten Liedes. — Keines dieser Lieder lässt gleichgültig, am meisten zogen aber den Ref. und seine Freunde an: No. 1, Frühlingslust; No. 3, Hoffnung, No. 5, der Braut, No. 7, Bundeslied; (nur dass hier der Refrain, zwar für das Solo recht gut, aber für die Wiederholung vom Chor nicht charmässig ist,) und No. 8, am letzten Tage des Jahres. Gesellschaften, die sich, namentlich über Tafel, mit Gesang beleben und erfreuen wollen, werden dem Componisten für die Bekanntmachung dieser Sammlung Dank wissen, und diesen ist sie auch mit Grund bestens zu empfehlen. — Der Stich, und das Aeussere des Werkchens überhaupt, ist sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten December. **No. 51** 1820.

Alter und Herrschaft der Temperatur.

Wenn zwey Klänge, ein hoher und ein tiefer, sich mit einander vermischen, so bilden sie eine Consonanz, — ist das Intervall oder das System consonirend; meiden sie die Vermischung mit einander, so ist beydes dissonirend. Consonirende sind die Octave, die Quinte und die Quarte, nebst deren Octaven, soweit die Stimme oder das Instrument reicht. Innerhalb der Octave giebt es nur diese drey Consonanzen, deren jede beydes, Intervall und System, ist. Das System der Quarte besteht aus zwey Tönen und einem halben, das der Quinte aus drey Tönen und einem halben, das der Octave aus sechs Tönen — So lehrt des Aristoxenos Epitomator, Euklides, in seiner harmonischen Einleitung; und es lässt sich diese Lehre wohl fassen und verstehen, indem er weislich unterlässt, bestimmter anzugeben, was Ton anderes sey, als „ein Intervall, wie man sagt von Mese zu Paramese sey ein Ton" Denn solchermaassen sagt man auch, von Hypate zu Parypate, oder von Paramese zu Trite, sey im diatonischen Klanggeschlecht ein Halbton: und zwey Halbschiede machen ja ein Ganzes — Wie aber ihn finden, diesen Ton? — Diess lehrt uns Aristoxenos. Die Quarte, Quinte und Octave finde man bestimmt durch das Gehör; zwischen Quart und Quinte sey das Intervall ein Ton, man brauche demnach nur mit Quinten und Quarten fallend und steigend, oder steigend und fallend, Terminos suchend abzuwechseln, so finde man das Verlangte. Diess nennt er durch Consonanz messen, und in einem Beyspiel giebt er das Verfahren an, welches noch weit mehr als den Ton, sondern alle sechs Töne, so wie alle zwölf Halbtöne, liefert. Man nehme das Diatessaron $\overset{a}{e}$, und suche zu beyden Terminis, zu a aufwärts, zu e abwärts, die Quarte, und dann lasse man diese beyden Quart-Systeme $\overset{\bar{d}}{a}$ und $\overset{a}{H}$ auf einander losruckend sich füllen, wie hier geschieht. Da ergiebt sich oben $\overset{\bar{d}}{a}$ $\overset{\bar{c}}{g}$ $\overset{h}{f}$, und unten $\overset{e}{H}$ $\overset{fis}{cis}$ $\overset{gis}{dis}$. Zu $\bar{d}$ und $\bar{c}$ stimme man die Unter-Octave d und c; so hat man alle zwölf Halbtöne: H, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, h; vorausgesetzt, dass man — (horribile dictu?) $\overset{h}{dis}$ als Quinte consonirend hört. Es ist aber die frühere Voraussetzung, dass $\overset{h}{dis}$ consoniren; demnach werden sie diess, oder es ist falsch gemessen: die richtige Messung wird eine Consonanz geben, und es ist der Beweis leicht zu führen, dass diese Consonanz keine andere seyn kann, als die Quinte. Sonach ist jeder Halbton so gross als der andere; eben so jeder Ton, und überhaupt jedes Intervall so wie jedes System, die gleiche Grösse seines Andern.

Diesem Hören aber, und dieser Lehre, widerspricht ein anderes Hören und eine andere Lehre, gleichfalls der Griechen, derer sowohl frühe schon vor Aristoxenos, als anderer noch spät nach ihm. Auch diese Lehre, als ihren Urheber einen Pythagoras nennend, bestimmt das Intervall von Mese zu Paramese, oder den Ueberschuss der Quinte über die Quarte, als Ton, sowohl nach dem Gehör, wie jene behauptet, dass es geschehen müsse, als durch Messung der klingenden Saite, wie jene nicht läugnen mag, dass es auch geschehen könne.

Es sey AB die Länge der Sayte, die durch einen untergesetzten beweglichen Steg getheilt werden kann. Das vorzunehmende Experiment wird zeigen, dass verschiedentlich, 5, 5 und 7, die gleichen Theile sind, aus deren Vergleichung unter einander sich die Consonanzen der Octave, Quinte und Quarte nicht allein unmittelbar durchs Ohr, sondern auch mittelbar durchs Auge vernehmen lassen. Wenn ich mit dem Steg auf einen Punkt treffe, wo der kleinere Theil der Saite genau die Octave des grössern Theils erklingen läßt, so dem keiner die Richtigkeit bezweifelt; so werden diese Theile, hier AE und EB, mit einem Instrument gemessen, und die Pythagoräer, die dieses mit der grössten Genauigkeit betreiben, warum die Aristoxenianer sich nicht zu bekümmern scheinen, finden durch ihr Messen, dass der gröössere Theil AE gerade doppelt so grose sey, als der kleinere EB. Es wird daher, als durch das Auge erschen, festgesetzt: die Octave habe das Verhältniss 2 zu 1. — Weiter nun dieses Verfahren fortgesetzt, giebt DB zu AD eine Quinte; und, mit dem Instrumente gemessen, wird der grössere Theil AD befunden drey solche gleiche Theile zu enthalten, als deren der kleinere Theil DB zwey enthält. Sonach stellt das Verhältniss der Quinte sich dem Auge als 3 zu 2 dar. — Jetzt fehlt noch die Quarte. Der kleinere Theil CB wird zu dem grössern AC sich als solche dem Ohre vernehmen lassen, gemessen aber, mit dem vortrefflichen Instrumente, wird AC haarscharf vier solche Aliquot-Theilchen enthalten, als CB deren drey befindet. Dem Auge ergiebt sich demnach das Verhältniss der Quarte als 4 zu 3.

Wenn nun der hier auf Einer Saite vorgenommene dreyfache Prozess an drey durchaus gleiche Saiten vertheilt wird, dass jede Saite den zu Gerichte sitzenden Sinnen nur Einen Prozess darstellt, so wird nichts verändert, sondern das Verfahren nur noch deutlicher, und zugleich einem höhern Zwecke, dem, über die Theile nicht das Ganze aus Ohr und Auge zu verlieren, sondern eben in dem Ganzen die Theile begriffen seyn zu lassen, — gemässer werden.

Es seyen AB, AB, AB die drey Saiten von gleicher Länge und demselben Klang. So ist AE, wie gleichfalls EB, die Octave zu AB, AD die Quinte zu AB, und AC die Quarte zu dem Ganzen AB.

In dem obigen Experiment gab AB zu EB das Verhältniss 2 zu 1. Aber 2 ist das doppelte von 1, und umgekehrt 1 die Hälfte von 2. Es ist sonach hier sowohl AE, als EB die Hälfte von dem Ganzen AB, als umgekehrt AB das doppelte von AE oder EB. Wenn also das Ganze gleich ist $= 1$, so sind die Theile, jeder $= \frac{1}{2}$, und jeder Theil ist die Octave zu dem Grundklange. — Oben war AD zu DB eine Quinte 3 zu 2, unbekannt zu welchem Grundklange. Wenn nun dem gemäss hier das Ganze AB in drey Gleiche getheilt wird, so ist $AD = \frac{2}{3}$ die Quinte zu dem bekannten Grundklang; und weil $DB = \frac{1}{3}$ die Hälfte ist von $AD = \frac{2}{3}$, so ist $DB = \frac{1}{3}$ die Octave zu der Quinte des Grundklanges. — Endlich AC zu CB oben war eine Quarte 4 zu 3, gleichfalls unbekannt zu welchem Grundklange. Sonach nun hier das Ganze AB in vier Gleiche getheilt, ist hier $AC = \frac{1}{4}$ die Quarte unsers Grundklanges $AB = \frac{4}{4}$, und $CB = \frac{1}{4}$ die Hälfte von $\frac{2}{4} = \frac{1}{2}$ ist die Octave zu der Octave des Grundklanges. — Dies alles wird von beyden Parteien übereinstimmend zu gefunden, als die Pythagoräer es fürs Auge hier darstellen, nur

dass die Aristoxenianer auf diese Darstellung nichts geben. Es geschah aber diese Darstellung, um das Auge die Differenz der Quinte und Octave finden zu lassen. Wir erblicken sie hier als Cd; denn AD ist = Ad. Messen wir nun mit dem oft belobten Instrumente, so finden wir AD oder Ad gerade acht solche Gleichtheile enthaltend, als AC deren neun enthält. Und wenn wir dem gemäss das Ganze AB in neun Gleichtheile zersetzen, so dass AF sey = $\frac{1}{9}$, FB also = $\frac{8}{9}$, so wird AF = $\frac{1}{9}$ in dem Grundklange AB das Intervall des gesuchten Tones vernehmen lassen, der kleinere Theil aber FB = $\frac{8}{9}$ wird die dritte Octave aufwärts zu dem Klange AF = $\frac{1}{9}$ angeben. Es sey nun der Grundklang AB die Mese, so wird AF = $\frac{1}{9}$ die Paranete seyn, deren Grösse wir suchten. Und wenn nun weiter das System der Allheit oder Octave aus sechs Tönen bestehen soll, so wird sechsmal $\frac{8}{9}$ die Octave geben, und zwar genau, weder weniger noch mehr. Aber das erfolgt nicht: sechsmal den Ton $\frac{8}{9}$ stetig genommen giebt mehr als die Octave.

Also keine Uebereinstimmung in den Aussagen der Sinne! nicht einmal in den Zeugnissen eines und desselben — hier als mit Verstand begabt und vernünftig urtheilend gedachten — Sinnes! Denn das Ohr der Aristoxeneer ist ja überall mit dabey gewesen und hat ein vollkommen gleiches Stimmrecht genossen, ja gewissermaassen den Vorsitz gehabt. Die Differenz ist nicht unbedeutend: wenn nemlich sechs aristoxenische Töne die Allheit in der Zahl 524,288 geben, so geben sechs aristoxenisch-pythagoräische dieselbe in der Zahl 531,441. Was ergiebt sich aber hieraus? Dieses, dass die Aristoxeneer nur indirecte und zufällig den Pythagoräern, direcete aber und wesentlich sich selbst widersprechen, dem einemal so, das anderemal anders hören, vielleicht mit jedem Ohre verschieden. Mit solchen Leuten scheint nichts anzufangen, nicht von der Stelle zu kommen, zu keinem Ziele zu gelangen zu seyn. — Doch wir wollen sehen! So viel als es hier zu rechnen gab, und gewiss mehr, konnte ohne Zweifel Aristoxenos eben so gut als die Pythagoräer, deren Schule er auch besucht haben soll, Verstand und Scharfsinn zeigt er überall, und er redet hier wie nur irgendwo in vollem Ernste, weit entfernt, durch eine Paradoxie belustigen zu wollen; wie denn auch Euklides, der bekannte Mathematiker, dem Sinn seiner Lehre unverkümmert wiedergiebt. — Bemerken wir demnach, dass das zweyseelige Ohr des Aristoxenos vernehmen *kann*, wie das Ohr des Pythagoräers, dass jenes aber nicht eben *muss*, sondern auch anders vernehmen könne als dieses; so müssen wir als in der Erfahrung vorhanden zugeben, dass es eine doppelte Art der Mischung zweyer Klänge, und ein zwiefaches, für jede Art der Mischung ein besonderes Vermögen gebe, sie zu fassen, somit dass nicht in allen Individuen, sondern in manchen nur das eine, in manchen nur das andere anzutreffen seyn möge, so wie in vielen beyde ja mangeln. Aristoxenus war also ein guter Stimm-Meister; und wenn er der erste war, der durch Consonanz zu messen so lehrte, wie oben gezeigt, so mag er leicht auch der Erfinder dieser Methode seyn, und somit hätten wir in ihm den Urheber der sogenannten gleichschwebenden Temperatur zu verehren, dem ein J. S. Bach sein wohl zu temperirendes Klavier anvertrauen gemacht hätte. Diese Temperatur beweiset sich bloss durch die That; sie ist kein wissenschaftliches, sondern ein Kunst-Product; nur die That, aber auch die, und die will nur viel sagen, wird zur Lösung der Aufgabe gefordert, wo nur ohne gelöset wird, da ist alles Messen und Rechnen überflüssig.

Denken wir uns nun ein vielsaitiges Instrument, dergleichen die Griechen mehrere hatten, so muss ein solches, nach aristoxenischer Methode, tonisch- hemitonisch eben so gestimmt gewesen seyn, als es noch dieser Tage gemeiniglich unsere Klaviere sind, wenn das Werk den Meister lobt, und sehr abstechend muss ein dergleichen sklavisch nach dem pythagoräischen Canon gestimmtes Instrument die Klänge geliefert haben. Wahrscheinlich aber noch ganz anders als dort mögen die Verhältnisse der Klänge beschaffen gewesen seyn, wenn ein von der Natur vorzüglich begnadetes menschliches Wesen, unbekümmert um alle Vorschriften, nur dem Genius vertrauend und durch unablässiges Feuer die höchste Stufe der Vollkommenheit anstrebend, seine Empfindungen im Gesange ausströmen liess.

Eine andere Bemerkung drängt sich auf, dass Aristoxenos, wie es scheint, alle Bedingungen von sich erfüllt sah, seinem Satz, wenn er auch Tonsetzer war, vielstimmig anzureichen, dass

Digitized by Google

aber doch kein Tonsetzer seiner Zeit und noch vieler Jahrhunderte nach ihm diess gethan zu haben geglaubt werden mag. Stand ihm etwa die Einrichtung der Instrumente noch im Wege? — Möglich; aber ganz und lange dauernd kann diess der Fall nicht gewesen seyn: denn die Erkenntniss, dass gewisse, wenn zwar nur wenige Klänge consoniren, muss nothwendig auf die Construction der Instrumente so gewirkt haben, dass es möglich war, in Einem Griff verbundene Klänge gleichzeitig hervorzubringen. Aber wir brauchen uns nicht zu wundern, dass Aristoxenos nicht Erfinder der Mehrstimmigkeit wurde; denn hieran verhinderte ihn, abgesehen von allem übrigen, unübersteigliche innre Befangenheit in dem noch lange nach ihm festgewähnten polytheistischen Klange, die sogenannten beweglichen Klänge so mannichfaltig zu bestimmen, dass auf wahre Vielstimmigkeit zu gerathen unmöglich war, und so bey dem Reissen, Streichen oder Anschlagen eine Quarte, Quinte, Octave und desgleichen sein Verbleiben behalten musste. Vor Erfindung der Dreyklangen, welche, wie die Erfindung einer neuen Tonschrift, abzustehen, — wenn man will Barbaren, aber selbst erfinden und schaffen wollenden, alles Nachahmen aufs äusserste hassenden, von der neuen Religion aufs kräftigste ergriffenen — Volkern aufbehalten war, war in dieser Hinsicht das Hörendste taub, selbst in dem reinsten aristoxenischen Luftrevier, und blieb die schriftliche Darstellung der Tonproductionen ein, selbst für den griechischen Geist musikalischer Kunst, von der ich keineswegs geringschätzig denke, unbehülflicher Organismus, genügend weder einerseits dem, der nach dem Erhabensten strebte, noch andrerseits dem, der in den subtilsten Frivolitäten sich gefallend dem raffinirtesten Sybaritismus fröhnte. Die Mangelhaftigkeit dieses Organismus war ohne Zweifel Schuld, dass die Schriften über Musik an vielen Stellen äusserst schwer oder nicht einschneidend zu verstehen, und die praktischen Werke griechischer Tonkunst so gut wie gänzlich verloren gegangen sind. Wie viele Jahrhunderte hindurch der neuere, erst im vollen Sinne das Wort harmonische Geist gearbeitet, sich in unserm Schriftsystem einen ihm adäquat gegliederten Leib auszubilden, so wie in diesem wiederum sich weiter zu entwickeln, und welche Mühen es gekostet, diess hat uns die Geschichte ziemlich vollständig aufbewahrt. Ohne Zweifel in ihrem Princip nur einem noch höhern Geiste antastbar, dem übrigen aber vollkommen entsprechend, und über dem frühern in sich zurück oder zu Grunde gegangenen mit einem der Zeit trotzenden Gebäude prangend, ist unsere Tonschrift ein vollkommenes Organismus, indem er jede neue im Lauf der Zeit an ihn gemachte Forderung leicht das Mittel der Befriedigung finden lass, und noch kein Anschein vorhanden ist, dass er etwa künftige noch weitere Forderungen die Mittel werde vermissen lassen. Was Leibnitz von unserer Sprache rühmte *), das lässt sich jener auch mit vollem Rechte zum Lobe nachsagen, dass was an ihr einen Probierstein besitzen wenn am Monochord Sinn mit Sinn, oder Sinn mit Verstand in Widerspruch geräth, und kein Theil es bemerkt, so hört, und sieht, und sagt es dieser, gleichsam vernünftige, empfindend denkende Mechanismus, wie Eins mit dem Andern thun ist.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Während der Sommermonate ruhte Euterpe. — Die Grossen unseres kleinen Reichs bewohnen ihre Villen und begnügen sich im Familienkreise mit musikalischer Hausmannskost. Die vorzüglichsten Künstler und Sänger nahmen Urlaub, theils, um sich in Bädern von den gichtischen Einwirkungen unserer luftigen Bühne heilen zu lassen, theils, um in entfernteren Gegenden Lob und Geld zu erndten. Daher mag es kommen, dass, diesen Sommer

*) *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache.* § 11. . Ich habe es zu Zeiten unserer geschätzten Haupt-Sprache zum Lobe angezogen, dass sie nichts als rechtschaffene Dinge sage, und ungegründete Grillen nicht einmal ersinnen (ignorat fingere) Daher ich bey den Italienern und Franzosen zu rühmen gepflegt. Wir Teutschen hätten einen sonderbaren Probierstein der Gelahrten, der andern unbekannt; und wann sie dem begierig gewesen etwas davon zu wissen, so habe ich ihnen bedeutet, dass es unsere Sprache selbst sey, denn was sich derlo ohne entlehnte und ungebräuchliche Worte vernehmlich sagen lasse, das sey wirklich was Rechtschaffenes; aber leere Worte, da nichts hinter, und gleichsam nur ein leichter Schaum nichtiger Gedanken, nehme die reine teutsche Sprache nicht an.

Digitized by Google

über, die musikalischen Genüsse sich einzig und allein auf die Oper beschränkten und wenn ich Ihnen dieses bemerke, so entschuldigen Sie gewiss, das gänzlich mangelnden Stoffes wegen, das Ausbleiben meiner Berichte.

Da ich indessen der Oper erwähnte, so muss ich Ihnen melden, dass der erste Tenorist, Hr. Höfler, abgegangen und durch Hrn. Kastner, einen jungen, viel versprechenden Sänger, ersetzt worden ist. Auch die erste Sängerin, Dem. Friedel hat die hiesige Bühne verlassen, und ist nach ihrer Vaterstadt Würzburg zurückgekehret. Die Hoffnung, Dem. Fischer aus Braunschweig an ihrer Stelle engagirt zu sehen, scheint verschwunden.

Unserm trefflichen Orchester drohen Lücken! Der ausgezeichnete Clarinettist, Hr. de Groote, verlässt uns, um in die Kapelle des Königs der Niederlande zu treten. Dieser fleissige junge Mann hat seit seiner zweyjährigen hiesigen Anwesenheit bedeutende Fortschritte gemacht und verbindet mit dem schönen Talente eine heisse Liebe zur Kunst. Auch spricht man von einem Engagement des wohl mit Recht als einer der ausgezeichnetsten Künstler unseres Orchesters geachteten Hrn. Hausmann. Durch ein diesem mehrjähriges Studium hat er sich die Herrschaft über das Cello in einem hohen Grade errungen. Die Leichtigkeit, mit welcher er die schwierigsten Sachen besiegt, erregt Staunen; in der Begleitung des Quartetts wird er schwerlich von einem andern Künstler übertroffen, und ganz besonders muss dieser von den Spohr'schen Quartetten gelten, in deren Vortrag er seine ganze Meisterschaft bekundet. Auf der Posaune ist He. H. ebenfalls und höchstwahrscheinlich einer der ersten jetztlebenden Virtuosen. Sein Verlust wurde schwer zu ersetzen seyn.

Von neuen Opern wurde die viel besprochene *Emma* von Meyer Beer in Scene gesetzt. — Es ist wahrhaft traurig, dass der talentvolle Componist mit seinem Pfunde so schlecht wuchert. Diese angeborne deutsche Tüchtigkeit, genährt und gepflegt von einsamer Hand, unter freyen Verhältnissen sich frey bewegend, geht nun unter in den Marcimen des Rossinismo — Der Componist muss verliebt gewesen seyn in eine italiänisch-rossinisch-musikalische Dame, als er die Oper schrieb; denn nur die mächtigste der Leidenschaften, die Liebe oder das Gold können den wahren Künstler zur Verläugnung der Wahrheit führen. Hr. M. Beer hat seinen Herrn und Meister, den seeligen Vogler, verläugnet. Um Silberlinge wohl nicht, also hat es die Liebe gethan!

Doch welch eine Kraft gehört dazu, bei dem Bewusstseyn einer glänzenden Vielseitigkeit, wie sie Hrn. M. Beer inwohnt, einem Geschmacke zu entsagen, der, wenn gleich auch nur für den Augenblick, seine Jünger mit süssduftendem Weyhrauch umnebelt? Was kann die nüchterne deutsche Muse bieten, wenn der Furore der leidenschaftlichen Teufelsjünger zum Gott erhebt? Meyer Beer, Stunz, und all' ihr treulosen Ueberläufer zu den Fahnen musikalischer Frivolität, euch ist nicht zu verargen, dass ihr eure schönen Talente dem Auslande bietet; aus der Fremde muss es kommen, soll das Verdienst bey uns gewürdiget werden, darum müsset ihr auf dem Wege nach Aussen auch Ruhm und Ehre in der Heimath bahnen.

Noch eine neue Oper hörten wir während der Messe *das lustige Beylager*. Sie lachen? — ich möchte weinen! Pasta.

Der Flötenspieler Drouet aus Paris gab hier zwey Concerte — Sein Spiel erregte bey Kennern und Nichtkennern wahrhaften Enthusiasmus. Er entlockt dem sonst Instrumente die süssesten Harmoniatöne, besitzt eine erstaunenswürdige Fertigkeit und trägt den Gesang im edelsten Geschmacke vor, so dass man ihn, um dieser letzteren Eigenschaft willen, gerne den Crescentini der Flöte nennen möchte. Seine Geschwindpassagen und Broderungen trägt er mit solcher Sicherheit und Gleichmässigkeit vor, dass man die Ursache dieser lieblichen Hauche über dem Einflusse der Luft auf einer Aeolsharfe, als den Wirkungen einer menschlichen Brust zuschreiben sollte. Er gehet von hier über Weimar, Leipzig und Berlin nach Petersburg.

Kurz nach Hrn. Drouet hatten wir das Vergnügen, Hrn. Moscheles auf seiner Durchreise nach Paris, in einem Concerte zu hören. In meinem letzten Berichte habe ich mein Urtheil über diesen ausgezeichneten Künstler niedergeschrieben und heute muss ich dieses nicht allein bestätigen, sondern von dem höchstgünstigen Eindrucke reden, den ein neues, von Hrn. M. in Amsterdam componirtes, Pianoforte-Concert auf mich hervorgebracht. Dieses Concert ist eines

Digitized by Google

von seinen Werken, die nicht leicht untergehen in dem Wechsel des Geschmackes und der Zeiten. Es ist mit Begeisterung geschrieben und vielleicht in solchen Momenten entworfen, wo die Feder dem Geistesfluge kaum zu folgen vermag, wie dieses Recblitz höchst geistreich bespricht. Der erste Satz G moll $\frac{4}{4}$ Tact, Allegro Moderato, beginnt mit einem ausdrucksvollen Thema, welches bey dem Mittelsatze von dem Violoncell (während die Oberstimme ein neues Gesang-Thema vorträgt) in der Oberterz aufgenommen wird, und so vereinigt bilden die beyden Themata einen natürlichen, nichts weniger als gesuchten Satz. Die Passagen sind neu und effectvoll, die Harmonien gewählt und frappant, die Instrumentation zweckmässig und praktisch, und ein gewisses Ebenmaass in den Formen zeichnen dieses Concert besonders aus. — Adagio und Presto schliessen sich würdig dem ersten Satz an. — Mit neuem wackern Muth trug Hr. M. eine Klavier-Concertante von Dussek vor. Beyde Meister bewährten ihren Ruf auf das beschämste und reicher Beyfall lohnte ihnen. — In der freyen Fantasie zeigte Hr. M. eine jugendliche Gedankenfülle, und eine gereifte Besonnenheit in der Behandlung des gebotenen Vortrags. Möge er fortwandeln auf dieser Bahn; unsere besten Wünsche begleiten ihn.

Am 24sten November ward uns der hohe Kunstgenuss, Spohr und seine Gattin zu bewundern. Die angekündigten, fast sämmtlich neuen Compositionen dieses genialen Meisters berechtigten zu den schönsten Erwartungen. Besonders war dies mit der neuen Sinfonie, welche das Concert eröffnen sollte, der Fall. Dieses Werk ist in London für die philharmonische Gesellschaft geschrieben, mit dem grössten Beyfall aufgeführt worden und vereinigt in sich alle Vorzüge Spohr'scher Compositionen. Eine gediegene Anlage, ein richtiges Zusammen-Verhältniss, reizende Melodieen, überraschende Modulationen und Uebergänge und eine meisterhafte, man möchte sagen, klassische Instrumentation, zeichnen es gleich vortheilhaft aus. In dem ersten Satze waltet ein romantischer Geist, der überhaupt das Prinzip Spohr'scher Compositionen zu seyn scheint, wie dieses seine vortrefflichen Arbeiten im Fache der romantischen Oper beweisen. Da nun die Romantik und der Humor eigentlich Blutsverwandte sind, so finden wir beyde mit verschwistert in den Productionen unsers Meisters. Dieses beweist das Scherzo, ein Meisterstück, original erfunden und vortrefflich geschrieben. Auch die beyden anderen Sätze zeichnen sich aus durch hohen Gehalt und meisterhafte Bearbeitung. Unser braves Orchester executirte die schwierige Sinfonie, nach einmaliger Probe, mit einer Präcision, die nichts zu wünschen übrig liess.

Das angekündigte neue Violinconcert hatte die Aufmerksamkeit in mancherley Rücksicht hoch gespannt. Es war voraus zu sehn, dass Spohr, nach einer beynahe zweyjährigen beständigen Uebung, mehr als je zur Erwartung grosser Leistungen berechtigte. Dazu kam das Interesse, welchem viele an dem verbesserten Saitenhalter nahmen (wovon der Spohr selbst in seinen musikalischen Notizen aus London Nachricht giebt), dessen Wirkung nun erprobt werden sollte. Endlich liess auch von der Composition des Concertes, bey der anerkannten Vortrefflichkeit aller vorhergegangenen, etwas Bedeutendes erwarten.

Mit der innigsten Ueberzeugung können wir sagen, dass „alle jene „Anforderungen auf das vollkommenste befriedigt wurden.

Wenn ein seelenvoller, tief in das Gemüth eindringender Ton, die feinste Intonation, und Besiegung aller mechanischen Schwierigkeiten die Hauptbedingungen eines Virtuosen sind, so kann man annehmen, dass Spohr im ganzen Sinne des Worts Virtuose ist. — Welch ein unaussprechbarer Zauber liegt in dieser Tonfülle, die wellenförmig, bald kühlend, bald brennend die Brust bespült? Ist es nicht, als ob das Leben gerinnen wolle und die Seele den Sieg über Materie davon getragen? Solche Empfindungen werden durch Sp. Vortrag des Cantabile, durch seinen innigen wundervollen Ton erregt. Nie haben wir einen Geiger gehört, der ihm in dieser Eigenschaft gleich gekommen wäre, und wir glauben es fast unmöglich, dass er je darin übertroffen werde. Allerdings mag die obenerwähnte Verbesserung des Saitenhalters auch dazu beytragen; denn es ist nicht zu läugnen, dass seine Geige an Klang, Stärke (besonders auf dem G) und Ausgabe des Tons sehr gewonnen hat.

Dieses neue Concert ist ebenfalls in London geschrieben. Der erste Satz, D moll, C beginnt höchst imposant und es scheint fast, dass brit-

Digitized by Google

tische Colossalität auf das Entstehen dieser Ritornells gewirkt. Schon bey den ersten Tacten glaubt man, Händels Geist erscheinen zu sehen. Unerwartet und überraschend windet sich das Solo durch einen chromatischen Lauf über das ganze Griffbret hervor, und beginnt mit dem seelenvollsten Gesange in ausgehaltenen schwellenden Tönen, welche bald einer kurzen brillanten Passage und einer süssen Melodie, als Mittelsatz weichen, in welcher letztern S. sein unnachahmliches Portamento vollkommen geltend macht. Schwierigkeiten aller Art enthält dieser Satz, allein ebenfalls hohe Schönheiten in jeder Beziehung. Das Adagio, G dur ¼ Tact, ist durchgängig cantabile gehalten und stehet, in Hinsicht des Gehalts, des Reitzes der Melodieen keinem des bereits bekannten nach. Originell beginnt das Rondo D dur C. Die Hörner geben im Unisono die Quinte an, und die Saiteninstrumente pizzichiren in Achtelnoten die Einleitung ins Thema, ein schönes Motiv in Doppelgriffen.

Das neu componirte Klavier-Quintett, mit Begleitung von Clarinette, Flöte, Fagott und Horn, wurde von Frau Spohr, den Hrn. Reinhard, Schwind, During und Wack sehr brav ausgeführt. Dieses Werk ist, wie sich dieses erwarten liess, inhaltschwer und wird bey seinem Erscheinen den Liebhabern der Kammermusik gewiss willkommen seyn.

Die irländischen National-Melodieen mit Variationen sind sehr originelle liebliche Weisen und wurden in hoher Vollendung vorgetragen. Es ist nur zu bedauern, dass diese Variationen für jeden andern Geiger unerreichbar seyn werden.

Demoiselle Bamberger und Hr. Pillwitz erwarben sich, erstere durch den Vortrag einer Romanze von Spohr, letzterer durch eine Arie von Righini den Beyfall der Versammlung.

Die Romanze war aus *Zemire und Azor*, einer Oper, welche S. für die hiesige Bühne geschrieben hat, die aber seit seiner Entfernung nicht mehr gegeben wird. — Bey der anerkannten Vortrefflichkeit dieses Werks, bey dem Beyfalle, mit dem es aufgenommen wurde, und besonders bey dem Umstande, dass die Aufführung jedesmal die Kasse füllte, ist es kaum zu begreifen, warum diese Oper zurückgelegt worden. Wenn die Aufführung des *Faust* (einer Oper, welche den Ruhm ihres Verfassers auf die späteste Nachwelt bringt) durch Local-Hindernisse unmöglich gemacht wird, so ist dieses mit *Zemire und Azor* doch nicht der Fall. Schon oft hat man davon gesprochen, diese Oper wieder in Scene zu setzen; die Verehrer der Spohrischen Muse hatten sich innig darauf gefreuet. Doch unerbittlich blieb der eiserne Wille der geheimen Obern. Man sagt sogar (ich will es nicht verbürgen), Hr. Hilde selbst habe die Aufführung dieser Oper widerrathen.

Die Anwesenheit Spohr's erneuerte den Schmerz über seinen Verlust; denn mit ihm haben wir vordersamst die Hoffnung zur bessern Umgestaltung unsers Opernjammers verloren. Doch, wer sein Freund ist, muss ihm Glück wünschen, das Pfennigsleben vertauscht zu haben gegen die freyen Verhältnisse, in denen er unabhängig seinem grossen Wirken leben kann.

Am 5ten December, dem Todestage Mozart's, veranstaltete der Cäcilien-Verein eine Aufführung des Requiem im Saale des rothen Hauses. Die Eingeladenen wurden ersucht, schwarz gekleidet zu erscheinen; der Saal war in die Farben der Trauer drappirt. Dieses, und eine höchst brillante Beleuchtung, welche das zahlreich versammelte Auditorium überstrahlte, stimmte die Seele zur Feier. — Mozart's jüngster Sohn war anwesend und erhöhte durch seine Persönlichkeit das Interesse an dem Andenken des ewig lebenden Vaters. Hr. Candidat Krummacher trug, nach einer würdevollen Einleitung, ein Gedicht vor, welches die Entstehung des Requiem poetisch behandelte. Das Requiem selbst wurde in einer hohen Vollendung gegeben. Die Präcision der Chöre im Vortrag der Fugen, die sorgfältige Beachtung der Forte und Pianos und aller Nüancen, so wie die ausgezeichnete reine Intonation verdienen hohes Lob und Anerkennung. Die Soli wurden von schönen Stimmen und, was noch mehr ist, im richtigen Stimmenverhältniss zu einander, vorgetragen. Zartheit und Sicherheit zeichnete sie gleich vortheilhaft aus. Entzückend schon sang Hr. Schelble seine Tenor-Soli. Der Vortrag des „Mors stupebit" wird mir unvergesslich bleiben. Der unsterbliche Geist des Grössten der Meister hatte den Sänger bey dieser Stelle umwehet, und dessen Organ in würdevoller Anmuth und beseeligender Rührung den Dank für bezeigte Liebe und Verehrung ausgesprochen.

Hr. Schelble hat sich ein grosses Verdienst

erworben um die Bildung des Vereins insbesondere, und im allgemeinen um die Richtung, welche der Geschmack und die Liebe zur Kunst hier zu nehmen scheint.

Unbegreiflicherweise wurde denselben Abend, nach einer sechsjährigen Unterbrechung, die *Hochzeit des Figaro* gegeben. Die Neigungen und Wünsche der Liebhaber der Tonkunst wurden dadurch in einen grossen Conflict gebracht und zu keiner ungelegenern Zeit hätte diese Aufführung statt finden können, als eben heute. — Die Abwesenheit des Orchesters musste der Aufführung des Requiem unendlich schaden, da die Begleitung durch das Klavier, im Verhältniss zu dem trefflichen Singpersonale, eine grosse Unvollkommenheit darbot. Die erste Aufführung des *Figaro* (schon so lange sehnlichst erwartet) blieb unbesucht, da die Feier des Todes- und Erinnerungstages des grossen Mozart seinen Verehrern ein höheres Interesse bieten musste, freylich mit dem unmuthigen Gefühl, dem herrlichen *Figaro* für heute entsagen zu müssen. Alles dieses hätte sich vermeiden lassen, wenn man, zur Ehre des gefeierten Namens und aus Liebe zur Kunst, das Orchester zur Begleitung des Requiem bewilligt und die Aufführung des *Figaro* aufgehoben hätte. — Das Requiem wurde bey diesen grossen Mitteln in einer seltenen Vollendung gehört worden seyn, und keine schmerzliche Entsagung diesen Genuss gestört haben.

Es ist zu glauben, dass Zufall oder Missverständniss dieses Zusammentreffen herbeygeführt. —

Sollten andere Unterstellungen gedacht werden können, so müsste solch' musikalischer Hochverrath, eine solche Versündigung gegen Kunst und Publikum, von dem letztern mit der höchsten Verachtung bestraft werden!

In Kurzem hoffe ich Sie über das auf den 15ten dieses Monats festgesetzte Concert des Hrn. Mozart Sohn, unterhalten zu können.

Wertheim in Franken. Auch in unserer Stadt hat sich schon lange ein reger Sinn für Musik erwiesen. Besonders fand diese Kunst an den Grafen und Fürsten von Löwenstein-Wertheim immer eifrige Beschützer und Beförderer, welche sich zum Theil selbst als Kenner in der Ausübung derselben auszeichneten. So spielte der vor wenig Jahren verstorbene Fürst Johann Karl noch als 75jähriger Greis neuere schwierige Klavierconcerte mit Eifer und Sicherheit. Mehrere hiesige Cantoren haben sich um die Kirchenmusik Verdienste erworben, z. B. Glaser, dessen Werke man noch schätzt. Der verstorbene Frinkenstein konnte auf der Orgel in der Fuge, und in der grossen Gewandtheit und Sicherheit auf dem Pedale, mit einem Abt Vogler wetteifern. Sein Nachfolger, der jetzige Cantor Lambinus, ein würdiger Schüler des Kapellmeisters Witt in Würzburg, componirt auch nicht ohne Erfolg für die Kirche. In den gewöhnlichen, vom Hofkassirer Zwanziger, einem geschickten Hornisten und Violinisten, gelrittenen Winterconcerten treten bisweilen durchreisende Virtuosen auf, und man vereinigt sich auch zur Aufführung bekannter Meisterwerke. So ist unter Direction des Professor Müller (vom hiesigen Gymnasium) Rombergs Composition von Schillers Gedicht, die Glocke, seit 1814 mehrmal, und einmal zum Besten der Armen aufgeführt worden. Im März 1815 wurde, ebenfalls unter seiner Leitung und Veranstaltung, der erste Theil von Haydns *Schöpfung*, am 8ten Juny aber das ganze Oratorium und zwar von 126 Personen (wovon 85 Personen aus Wertheim waren) in der evangelischen Kirche vor einer sehr zahlreichen Versammlung aufgeführt. Die Wirkung entsprach dem Eifer für das unsterbliche Werk, sowohl von Seiten der Solopartieen, als der vom Cantor Lambinus zur Präcision und Würde des Gesanges gebildetrn Chöre. Der bedeutende Ertrag dieses Musikfestes wurde dem hiesigen Gymnasium zur Erweiterung der Schulbibliothek überlassen.

Es ist erfreulich, zu bemerken, wie der Geschmack an ernster und höherer Musik in Deutschland sich immer mehr verbreitet und wie es selbst kleineren Städten, welche zu Darstellung grosser Kunstwerke nur unzulängliche äussere Hülfsmittel besitzen, diesen durch Vereine von Kunstfreunden zu ersetzen gelingt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. — Nº. 52. — 1820.

Alter und Herrschaft der Temperatur.

(Beschluss.)

Der Geist der griechischen Musik, habe ich gesagt, war ein ganz anderer, als der Geist der neuern ist; jener war so verschieden von diesem, als die Elemente es sind, welche die Speculation hervortreibt. Warum consonirten dort nur Octave, Quinte und Quarte? warum aber consoniren hier auch die grossen und kleinen Terzen und Sexten? und wieviel gibt es weiter durchaus keine consonirenden Intervalle? — Diese Fragen hat Keppler vollständig beantwortet, und sein System bedarf keiner Verbesserung oder Accommodation, welchem letztern ich, auf die von Gauss gemachten Entdeckungen zuviel gebend, enträmmen zu müssen eine Zeitlang geglaubt habe, hiermit aber als irrig wiederrufe. Man urtheile selbst! Wenn nemlich schon die Zahl 5 von Keppler selbst war ausgeschlossen worden, obgleich der Pentekaidekagonus demonstrabel ist; seine Zahl aber darum ausgeschlossen wurde, weil er keine eigene Demonstration hat, und die regelmässige Figur von 17 Seiten noch weniger als die von 15 einer eigenen Demonstration sich erfreut; so bleibt die Reihe von 17 in meinem Auszuge (1818 Num. 5. pag. 86. — Vergl Num 5 pag. 46, und Num 52 pag. 570) nach Kepplers Anordnung unverrückbar da stehen, wo sie steht, und das System trägt nicht den mindesten Schaden davon, dass Keppler die Construction der letztern, so wie auch anderer Figuren, nicht gekannt; denn bey allen diesen geschieht die Demonstration, deren eine jetzt wirklich geliefert ist, mittelbar, wie man mich versichert (ohne eigener Einsicht weiss ich es nicht); folglich sind sie alle schon von Keppler ausgeschlossen worden. — Wie lange wird dieser in den Tiefen so sicher wandelnde Denker uns noch zu früh gekommen seyn? —

Dass Klänge, die sich miteinander vermischen, Consonanzen seyen, ist Satz der Erfahrung, consonirende Klänge werden nothwendig sich mit einander vermischen, wenn die Bedingungen in dem Verstande sich darstellen: jenes ist nur die Erscheinung. Oder will einer behaupten, dass die Klänge, deren Verhältniss die Consonanzen der beyden Terzen und Sexten bildet, nicht in einander eindringen? Dann dürften gegen diesen Einen drey Andere die Mischung zu vernehmen versichern; nur werden sie eine Abnahme dem Grade nach bemerken und aussagen; aber ein solches Abnehmen wird gleichfalls, von Alters her schon, auch bey der Quinte gegen die Octave und weiter bey der Quarte gegen die Quinte zugegeben, — muss gleichfalls für das Gegentheil, die Flucht der Mischung, bey den Dissonanzen Statt finden. — Denket denn aber die Abnahme der Verschmelzung nicht weiter noch bey andern Klängen; und so etwa im Unendlichen fort? Nein, unmöglich; denn sonst gäbe es gar keine Dissonanzen; Dissonanzen sollen aber seyn, der Voraussetzung nach; und gerade diejenigen Intervalle sollen es seyn, die nicht, bey den Griechen die Allheit und so ihr die Quinte und Quarte, bey uns noch auch zwey Terzen und Sexten bilden. Also nimmt das Graden-Maass ein Ende, und geschieht die letzte Bewegung von Consonanz zu Dissonanz durch einen Sprung, wie z. B eine Masse Metall allmählig immer mehr erhitzt, aber nicht allmählig sondern auf einmal fliessend wird.

Ob die Griechen dies wussten oder glaubten, kann gefragt werden. Ihre Schriftsteller theilen das ganze Gebiet der consonanten Klänge in consonirende und dissonirende Intervalle oder Systeme, die Älteren, Musiker wie Canoniker, unterscheiden durchaus nicht weiter, weder unter consonirenden noch unter dissonirenden; der viel jüngere Gaudentius aber (pag. 11.) stellt zwi-

Digitized by Google

schen symphone und diaphone noch eine Mittelclasse, paraphone Intervalle auf, und nennt als solche, doch nur beyspielsweise, den Tritonus und Ditonus. Man erkennt hier den spätern Aristoxeneer, der aus der Temperatur schon mehr Vortheil zu ziehen weiss, als ihr Erfinder je geahnt haben mag. Das Triemitonium hat Gaudentius wohl auch im Sinne gehabt und gemeinet. Ehre aber macht es, wo nicht seinem Ohr, doch seinem Verstande, dass er nicht auch das Enpentonium und den Tesseratonus in diese Classe versetzt hat, denn dadurch wären ihm die Stufen verrückt worden. Auch hatte er seinen Pythagoras noch nicht vergessen, und als Zugabe zu dessen Lehre erzählt er sogar noch einmal, nur etwas verkürzt, das nicomachische Märchen (Nicom. p. 11. — Vergl. Meibom. zu Gaudent. p. 57, und Forkel Gesch. der Mus. I, 320.) von den Gewichten, dass Pythagoras vier durchaus gleiche, über einen Steg herabhängende Saiten, die eine z. B. mit 6, die andere mit 8, die dritte mit 9, die vierte mit 12 Pfund belastet, die erste mit der zweyten die Quarte tönend gefunden habe, dieselbe erste mit der dritten die Quinte, und mit der vierten die Octave. — Sein Ditonus aber, sehen wir, ist nicht der des alten Canons, dieser ist dissonirend; nur in der aristoxenischen Temperatur ist ihm derselbe halbconsonirend, in dem Sinne als ihm überall Quinte und Quarte ganz consonirend erscheinen. Ohne Zweifel hat man also zu des Gaudentius Zeit auch schon die grosse Terz und übermässige Quarte, vermuthlich auch die kleine Terz, und vielleicht noch andere Intervalle unserer Praxis mit dem Grundklange zusammen angeschlagen oder gestrichen, und es scheint hier sonach ein Schritt weiter zur Erfindung der Polyphonie gethan. Denn wozu das Unterscheiden zwischen Consonanz und Dissonanz? In Bezug auf Melodie bedarf es dessen ja wohl nicht, und kaum ist zu ersehen, wozu anders das entdeckte Vermögen zu unterscheiden der glückliche Finder zu benutzen sich nahe veranlasst gefunden haben könnte, als auf seinem Instrumente verschiedene Klänge gleichzeitig mit einander verbunden tönen zu lassen. — Aber es ist doch, höre ich einwenden, bey den Griechen an vielen Stellen die Rede von Gebrauch und Wahl der Consonanzen und Dissonanzen, wo es unzweydeutig nur die Melodie gilt; und die wenigen dunkeln Beweisstellen vom Gebrauch gleichzeitiger Verbindung der Klänge schienen nur kümmerlich weit hergeholt, andere aber durchaus da nicht zu finden zu seyn, wo man wohl zu fordern berechtiget wäre, dass sie ungesucht, klar und würdig sprechend, sich darböten. — Beydes hat seine Richtigkeit; aber auf das letzte kommt gar nichts an, da die Sache an sich höchst unbedeutend ist: denn eben weil sie diess ist, sind die Beweisstellen meistens nur verstreut unter andern Materien anzutreffen. Reelle Zweystimmigkeit ohne ideelle Dreystimmigkeit ist nur ein Versuch, ein Ansatz zur Polyphonie; die alte Harmonie war ideell nur Zweyheit, Einheit zweyer Glieder; sie kannte keine consone Verbindung von mehr als zwey Klängen, war also im Reellen auf Zweystimmigkeit beschränkt. Unsere Harmonie hingegen, die wahre, die Harmonie schlechthin, in der jene endliche zu Grunde gegangen ist, ist Dreyheit, Einheit dreyer Glieder. Nur in dieser findet die Polyphonie einen Kreis zu ihrer vollständigen Entwickelung. Will sie auch hier zweystimmig erscheinen, wie sie das kann, so ist diese ihre Zweystimmigkeit hier eine dem Wesen nach ganz andere, als jene zu oft zu seyn durch ihre Natur beschränkt und gefesselt ist. Diese kümmerliche Polyphonie der griechischen Musik einzuräumen, halte ich für zu wenig und fast für Spott; ich glaube vielmehr, dass die besseren unter den musikalisch Gebildeten sie verschmäht, sich gegen sie als Unfug gesträubt haben. — Auf das erste aber, dass man in Bezug auf Melodie Consonanzen von Dissonanzen unterschied, auch zu antworten, thut nun hier nicht nöthig, und unterbleibt, weil es zu viel abseits führen möchte. Genug, dass die aristoxenische Temperatur sich im Laufe der Zeiten nicht blos die Praxis unterwerfen hielt, sondern auch in die Theorie eindrang und neue Consonanzen zu Tage förderte. Diese anzuerkennen war dem System der ächten Pythagoräer sowohl als der pythagoräischen Aristoxeneer, deren spätere Nachkommen weder von dem alten Pythagoras noch dem alten Aristoxenus etwas rechte wussten, schlechthin unmöglich; es musste daher ein anderes System ersonnen, das Ziel dieser Verwirrung gefunden werden; nach vielen Jahrhunderten kam das gesuchte auf empirischem Wege durch Zarlino und seine Zeitgenossen zu

Stande; und das alte, als die Frucht einer für die Zeit seiner Entstehung tiefen Speculation schon längst selbst von seinen eifrigsten Bekennern verkannte, wurde nunmehr völlig der Vergessenheit übergeben *). So verjüngt, aus einem neuen Geiste wiedergeboren, kam reine Theorie wieder in Ansehen, und von dieser Zeit an hielt man, besonders im Gesange, mehr auf canonische Gemessenheit der Intervalle. Allmählig aber, wie die Instrumentalmusik neben rastloser Verbesserung der Instrumente ihr Gebiet erweiterte, und man endlich auf Klavieren und Orgel in allen Tönen vielstimmig spielen wollte, ist die Temperatur wieder zu ihrer vorigen Herrschaft gelangt. Das mochte sie, denn selbst soll sie das, wo es ihr Recht ist. Aber ihr Recht ist ein bedingtes, und wo die Bedingungen zum Theil oder ganz fehlen, da soll sie, die nicht zur Oberherrschaft berufen ist, zum Theil oder ganz sich in die Wurzel ihres endlichen Daseyns zurückziehen, verschwinden bis sie wieder gerufen wird, und nur also gestaltet erscheinen als der unendliche Geist, welchem allein um sein Thun weiss, es ihr gebietet. — Aber von Speculation, und der Einsicht, dass Theorie ohne allen Werth ist, wenn sie nichts weiter thut als Wahrnehmungen der Sinne in der Wissenschaft abgeborgten Formen aufzustellen, ist in unseren Zeiten nicht viel zu spüren; und ein Wunder fast scheint es zu seyn, dass Temperatur noch ihre Benennung führt und nicht vielmehr sich Canon, den Canon oder Logos aber ein Hirngespinnst nennt.

Gld.

Anekdote **).

Der Prinz von Wales, der Vater Georgs des dritten, war nicht nur ein Freund der Wissenschaften und der Dichtkunst, sondern auch der Musik und der Virtuosen. Sein heiteres Gemüth verschmähte es nicht, sich mit Letzteren einen Scherz zu machen, wenn sie durch ihr Betragen dazu Anlass gaben. Händel pflegte oft neue Arbeiten vor dem Prinzen und dessen Familie aufzuführen. H. hatte bekanntlich einen unüberwindlichen Widerwillen gegen das Stimmen der Instrumente, und die Instrumentisten wussten ihre Instrumente sorgfältig in Ordnung zu bringen, ehe er erschien. Einst, vor der Aufführung eines neuen Oratoriums, war dies wie gewöhnlich geschehen und das Orchester in bester Bereitschaft. Da schlich sich ein Spassvogel aus der Prinzen Gefolge hin und verstimmte alle Instrumente. Bey des Prinzen Ankunft setzte sich Händel an das Orgel und gab das Zeichen zum Anfang. Ein entsetzlicher Misklang ward hörbar. Der entrüstete Musiker flog, der Gegenwart des Prinzen uneingedenk, von seinem Sitze, rannte einen Contrabass um, ergriff eine Kesselpauke und warf sie dem ersten Violinisten an den Kopf, während ihm seine wohlgepuderte Perücke von der gewaltigen Anstrengung auf dem Kopfe verrückt ward. Alle Zuhörer brachen in das lauteste Gelächter aus, und die Ruhe ward nur dadurch hergestellt, dass der Prinz sich erhob und Händels Zorn mit der Erklärung besänftigte, er sey es selbst, der ihm diesen Scherz gespielt habe.

Recensionen.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par A. F. Wustrow. Oeuvr. 1. No. 1, 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jeder No. 4 Fr.)

Erstes Werk? Nun, da kann dieser novus sacerdos sein Phoebo fave mit gutem Vertrauen aussprechen, und der besten Aufnahme seiner Arbeit eben von denen, welchen sie — wie aus ihr selbst hervorgeht — bestimmt ist, gewärtig seyn!

---

*) „Der innere Zusammenhang und die scheinbare Consequenz hat diesem Systeme viele Jahrhunderte die Herrschaft gesichert, und die harmonische Tyrannei der Pythagoräer, wie Keppler sie nennt, blieb unerschüttert bis auf Ptolemäus, welcher in seiner Harmonik sie umgestürzt und ein neues Zahlen- und anderes Gebäude aufgeführt hat, mit dessen Zerstörung durch Keppler die alterthümliche Lehre zu einer, doch immer noch ehrwürdigen Ruine geworden ist. Denn dieser hat wie an dem Himmel, also auch hier neue Consonanzen erfunden." Böckh: Ueber die Bildung der Weltseele etc. in den Studien, herausgegeben von Daub und Creuzer. Band 3, S. 55.

**) Aus Georg der dritte, sein Hof und seine Familie, von Ehrn. Leipzig ebend.

Wenn Rec. nicht sehr irrt, so fehlt es uns jetzt entweder ganz an Componisten gewisser Art für die Kammermusik geübter, aber nicht virtuosenmässig oder künstlerisch ausgebildeter Dilettanten, oder wir besitzen deren doch verhältnissmässig bey weitem zu wenige — gewisser, nehmlich der Art, wie vor etwa dreyssig Jahren Pleyel und Rosetti waren; aber freylich für unsere Zeit, unsere Ansprüche, unsere Unterhaltungs- und Spielart! Unsere Zeit will z. B. mehr Kraft und Feuer; unsere Ansprüche gehen auf mehr Affect im Ausdruck, auf mehr Festigkeit und Ausdauer in der Bearbeitung; unsere Unterhaltungen sollen nicht so kurz abgebrochen, nicht so tändelnd, sie sollen ernster anregend seyn, unsere Spielart will viel mehr Noten, ohne dass man es mit ihnen bis ins Kleinste allzugenau zu nehmen hätte, sie fliegt rascher vorwärts und rauschender darüber hin — und was dergleichen mehr löbliche oder mehr unlöbliche Verschiedenheiten in allen diesen Punkten, und bey jenen Dilettanten, mehr sind. Hr. W., von dem der Rec nichts berichten kann, als eben seinen Namen, kann und wird (wenn er will) ein solcher Componist werden; und in diesen zwey Nummern (die dritte ist dem Rec noch nicht zugekommen) zeigt er sich schon als einen solchen. Er darf in dieser Absicht nur auf dem hier betretenen Wege fortgehen, und die Gränzen, die sie sich hier gesteckt, obwohl was das Wissenschaftliche und die Schwierigkeit, als was die Schwierigkeit für die Spieler anlangt, nicht überschreiten; (denn geht er darin weiter, so verlangt man auch mehr, und seine Arbeiten sind nicht mehr für diese zahlreiche Klasse von Liebhabern;) er muss seine gute Laune auch erhalten, in der Wahl seiner Hauptgedanken, als welche hier am meisten entscheiden, überall so ungezwungen und glücklich seyn, wie in diesen Sonaten hin und wieder, und endlich das mit Bedachtsamkeit benutzen, wenn ein fortgesetztes, nicht übereiltes, nicht leichtsinniges Schreiben von selbst führt — was man bey solchem fast unvermerkt sich anschreibt. Vermag und thut er das: so kann es ihm schwerlich fehlen; er wird in diesen Kreisen der Liebhaber, die in keinerley Hinsicht gleichgültig oder gar abschätzig zu betrachten sind, gar bald nicht wenig geachtet, beliebt und nahmhaft werden.

Damit ist nun zugleich ausgesprochen, für wen diese Sonaten bestimmt sind, und was diese im Allgemeinen davon zu erwarten haben. Wir brauchen sie daher nur noch kurz im Einzelnen durchzugehen.

No. 1. Ernste Einleitung aus C moll. (Einiges darin erinnert an *Don Juan.*) Allegro molto, dieselbe Tonart, Dreyvierteltakt; rasch und sehr lebendig im Ausdruck, thematisch in dem Sinn bearbeitet, in welchem es hier zunächst zu nehmen ist, und sehr gut zusammenhängend. Scherzo, non troppo vivace, C moll, das Trio C dur; jenes mehr ernst und feurig, dies sanft und weichend an sich, nach Haydn's Art, gut, und durch den Contrast noch wirksamer. Adagio, ma non tanto, As dur, Zweyvierteltakt. Ein cantables, sehr ansprechendes, und durch die Harmonie noch mehr gehobenes Thema; die Zwischensätze etwas zu lang: die würde indessen wenig zu sagen haben, wenn sie nicht auch (S. 12) gegen die Symmetrie, und zwar den Gedanken, und noch mehr der Modulation nach, gerundet und abgefasst wären. Wohin nemlich auch der Verf. sich drehet und wendet, und allen Erniedrigungs- oder Erhöhungszeichen ungeachtet, beziehet sich alles auf Es, nicht auf Ae, so dass Einem dies letzte fremd wird, die Rückkehr zum Thema (S. 13) nicht befriedigt und man auch in der Folge sich kaum da so Hause fühlt, wo man's doch ist und seyn soll. Das Finale, Allegro molto e con fuoco, C moll, Vierviertelakt, ist kein Rondo, sondern mehr im ältern, herzhaften Zuschnitt; was wir hier ganz am Orte, und auch sonst zu loben finden. Das Thema ist nicht eben unerhört, aber gut; der Ausdruck im Ganzen feurig und kräftig, im Einzelnen mit gefällig melodiösen Sätzen untermischt, (wo sich besonders der Satz in dur, S. 18, vortheilhaft auszeichnet;) und am Ende ein rauschender, fast tumultuarischer Schluss, der gerade hier auch nicht unehen ausfällt.

No. 2. Allegro, A due, Sechsachteltakt. Ein angenehmes, melodiöses Thema mit lebhaften Figuren reichlich durchwebt, doch treulich beybehalten, ja man könnte vielleicht sagen, gar zu oft wiederanklingend, da die gelehrtere Ausarbeitung hier nicht statt fand, und auch, für diese Gattung nemlich, kaum statt finden konnte, wiewohl auch etwas mehr für solche Ausarbeitung hätte gethan werden können, da eben dieses Thema zu leichtfasslich und sogleich behaltbar gefunden ist. Der Satz ist wohl auch etwas zu lang. Andante molto, A moll, Vierviertelakt, gothisch und eben nach

jenem und vor dem folgenden Satze, vollkommen passend; übrigens kurz, und weniger selbstständig, mehr als Zwischensatz behandelt. Hieran schliesst sich ein Scherzando, Allegro molto, A moll, mit Trio in dur, und Rückkehr des ersten Satzes unter bedeutenden Veränderungen und Erweiterungen; das Ganze in der Klavierstimme nicht weniger, als 6 ziemlich eng gestochene Seiten betragend. Es ist diess ein tüchtiges Musikstück, feurig und pikant, gewissermassen nach Art der frühern Scherzando's Beethoven's erfunden, lebendig und stetig fortgeführt, und im Ausdruck und Schreibart wahrhaft in Einem Fluss. Einige Stellen in der Klavierstimme sind, bey solchem Tempo, für diese Gattung und ihre Bestimmung doch vielleicht schon zu schwierig gut auszuführen; wenigstens darf der Verf. in dieser Hinsicht künftig ja nicht weiter gehen, will er nicht seinen Zweck verfehlen. Nach dieser etwas heftigen Aufregung thut das sanftere, doch ernst erfundene und auch harmonisch- ernst aufgestellte Thema des Finale mit seinen Bildungen, um so wohler. Man wird, ohngeachtet Allegro vivace darüber steht, wohlthun, wenn man es nicht zu geschwind nimmt, und, wiewohl es an lebhaften, selbst brillanten Figuren nicht fehlt, doch auf die Hauptmelodieen und auf die Ligaturen in der Begleitung vorzügliche Sorgfalt verwendet. So macht auch dieser Satz (gleichfalls kein Rondo) eine sehr angenehme, vortheilhafte Wirkung.

Dass sich jede dieser Sonaten zu einem wohlgeordneten Ganzen abrundet, siehet man schon aus diesem Inhaltsverzeichniss. Beyde Instrumente sind, jedes seiner Eigenthümlichkeit gemäss, gleichmässig zusammengestellt, beyde reichlich beschäftiget, der Klavierspieler aber etwas mehr und etwas schwieriger. Dazuhalten müssen sich beyde. Dabey aber wird es ihnen eben recht seyn, dass alles für den Nichtmusiker, oder der doch nicht eben diese Instrumente spielt, viel schwieriger, klingt, als es ist, indem alles vollkommen in den Händen liegt und die jetzt gewöhnlichste Spielart beybehält.

Und so heissen wir denn den noch unbekannten Componisten mit diesem seinem ersten Werke herzlich willkommen! —

Drey Duetten für 2 Violinen von Wilh. Speyer, 4tes Werk. Offenbach bey Andre. (Pr. 3 Fl.)

Die guten Werke dieser Art sind so selten, dass es eine Pflicht für diejenigen ist, welche öffentlich über Tonkunst reden, die musikalische Welt aufmerksam zu machen auf das, was Ausgezeichnetes für solchen Zweig der Tonkunst geleistet und geboten wird. Viotti, A. Romberg und Spohr haben in dem engern Kreise des zweystimmigen Satzes dargethan, dass weder das erfindungsreiche Gemüth des Tonsetzers, noch dessen praktische Anwendung der tiefen theoretischen Kunde hier beschränkt seyen, und dass das wahre Genie überall seine Bahn finde, wo es Treffliches wirken und schaffen könne. Allein für die sogenannte neuere Schule der französischen Geiger — eine Tochter der edlern Viottischen Methode, sie mag auch dagegen einwenden, was sie will — waren die Duetten jener Meister, was den praktischen Theil betrifft, zu einfach: die so vielfache und verschiedenartige Anwendung des Bogens, geleitet durch die weiteste Ansicht und Kenntniss aller Nuancen, zu denen sich dem Instrumente Vortheile abgewinnen lassen, verlangte etwas Pikantes, etwas mehr diesem angenommenen Erfordernisse Entsprechendes. Baillot versuchte in seinen Duetten, diesem von französischen Geigern gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, doch kam sein Compositionstalent der Urtheilskraft, welche der grosse Geiger für diesen Gegenstand erwerben, nicht gleich und man vermisste noch immer den edeln Grundstoff, das höhere, mehr als blüthenreiche Nuancirungen und Kenntniss vielseitiger Stimmarten erzeugende, Talent.

Die drey Duetten, welche wir vor Augen haben, nähern sich in Hinsicht auf praktisches Verhältniss, herauszuhebende Anschmiegungen und Stimmarten einigermassen den Baillot'schen, nur dürften sie, was Neuheit der Erfindung und Rundung des Satzes betrifft, höher stehen. Was die Form, die glücklich und einsichtsvoll erfundenen Motive, den Fluss und die Zusammenstellung des reichen und mannichfachen Stoffe angeht, so möchte ein kundiger Componist aus diesen Duetten leicht interessante Quadretten bilden können. Neuheit der Melodieen und Passagen, welche letztere zwar gut in der Hand liegen, aber dennoch einen geschickten und geübten Spieler erfordern, originelle, doch nicht gezwängte, contrapunktische Wendungen, Gegenstellungen in pikanten Sätzen und ausdrucksvollen Melo-

Digitized by Google

diesen, sind ausgezeichnete Vorzüge dieser Compositionen. A Vista dürfte selbst ein tüchtiger Bravourspieler — nur für einen solchen sind sie geeignet — eine genügende Execution vermissen lassen.

Das erste Duo (Haupttonart A moll) besteht aus drey Sätzen. Der vordere, ein Moderato in vierviertel Tact, beginnt mit einem ernst gehaltenen Thema, das bald lebendiger werdend zu einem vollkommenen Schlussfall eilt, durch welchen es abgeschlossen und gerundet wird; dann aber tritt es in einer kurzen fugirten Andeutung von Neuem ein, geht in geschmackvollen Wendungen und leis anregend an einige verwandte Tonarten in das kräftig und klar einfallende C dur, wo, nach einer wundervollen, grossartigen Melodie, eine brillante und schwierige Passage von der ersten Violine aufgenommen und von der zweyten, mit einigen Abänderungen wiederholt wird. Der erste Theil schliesst mit einem kurzen Uebergange in der Dominante der Haupttonart. Den Anfang des zweyten Theils bezeichnet eine Figur, welche bereits den Schluss des ersten Theils vorbereitete. Diese Figur schreitet, bald accompagnirend, bald als Hauptstimme, in beyden Partieen fort, indem manche fern liegende Tonart im schnellen Uebergange ihr die Farben eines lebendigen Contrastes giebt, bis plötzlich die Figur des Anfangthema's, aber immer noch in fremden Tonarten und zu einer eigenen, in Triolen sich bewegenden Melodie, accompagnirend aber sprechend eintritt und durch die Hinleitung zur Dominante überraschend und schön das Hauptthema in der Tonica wieder herbeyführt. A moll bleibt nun bis zum Ende des Satzes die Haupttonart, in der sich der melodische Satz, der im ersten Theil in C dur gegeben wurde, wiederholt und eine in Melodie und Bewegung von der frühern abweichenden Passage dem Spieler auf's Neue Gelegenheit giebt zu glänzen. — Der zweyte Satz, Largo $\frac{3}{4}$, trägt den Charakter der freyen Fantasie und dient zur Einleitung in den letztern; die zweyte Geige ist blos begleitend und giebt in gehaltenen Doppelgriffen den Gang der kunstreich geführten Harmonie an. — Das hierauf folgende Presto ist ein schön geordnetes Ganze, welches in leidenschaftlichem Drange bis zum Ende eilt und wie aus einem Gusse, in eigenthümlichen Figuren geordnet, sich aufstellt. Das Hauptthema tritt voll glühender, mit südlicher Lebenskraft auf, wird schnell in das verwandte C dur geführt, in welcher Tonart, nach einem vollkommenen Schlussfall, eine brillante Melodie in der ersten Geige eintritt, zu welcher die zweyte in einer lebendigern Figur aus dem Hauptthema sich anschliesst; bald aber gehen beyde Instrumente durch rasche Uebergänge im flüchtigen Figurenwechsel und leidenschaftlichen Drange vorwärts, bis überraschend in E dur eine leichte Melodie heiter und freundlich einfällt, in der aber auch immer jene lebendige Figur aus dem Hauptthema vorherrscht, welche plötzlich nach C dur überschreitet, wo sich die erwähnte Melodie wiederholt, dann aber von einer grossartigen, höchst schwierig liegenden Passage verdrängt wird, aber plötzlich vorübergehend in H dur wieder erscheint, in einem überraschenden Uebergange nach C dur leitet und die erst berührte brillante Melodie wieder herbeyführt. Durch eine fliessende Einleitung aber wird schnell zu dem Hauptthema wieder hingeschritten, das jetzt durch schnelle Wendungen in andere Tonarten vorübergehend erscheint und im Vereine mit einer neuen hinzugefügten Figur, mit grosser Kunde des Satzes, contrapunktisch bearbeitet wird, bis jene leichte Melodie, welche früher in E dur eintrat, von der zweyten Geige, aber nur auf kurze Zeit in Des dur aufgenommen wird. Leidenschaftlichere Figuren drängen sich, aber klar und mild tritt im F dur eine höchst anmuthige Melodie ein, welche leicht in Triolen begleitet wird, und dem aufgeregten Gemüthe nur herrlichen Beruhigung dienet. Noch einmal wird der Satz milder und verwickelter, dann aber tritt das Thema ein und führt in einem lebhaften Nachsatze zum Schluss. —

Das zweyte Duett (A dur) trägt einen heitern, idyllisch-lyrischen Charakter. Das erste Stück, Allegro moderato $\frac{6}{8}$ Tact, hebt mit einem freundlichen Thema an, aber schon im neunten Tacte tritt eine neue Melodie in E moll ein, die jedoch immer auf das Hauptthema anspielt und durch mehrere gelungene und ungezwängte Uebergänge, wie sie der Charakter des Stückes erfordert, wieder nach der Haupttonart zurückführt. Ueberraschend und freundlich tritt plötzlich E dur ein, die Idee des Hauptthema's schimmert durch die zarte Melodie, bis in einem

Digitized by Google

kräftigen Unisono die heitere und brillante Passage herbeygeleitet wird, welche hart an die Süssigkeit italienischer Gesangstellen anstreift. Der erste Theil schliesst in E dur. Im zweyten wird ein Motiv aus dem ersten Theile in C dur aufgenommen, wendet schnell nach Es dur, im Uebergange nach G dur und durch eine sanfte Einleitung in der Dominante nach dem Hauptthema zurück. Diesem aber folgen, statt des frühern E moll, mehrere sich drängende Uebergänge in kunstreich verschlungenen Imitationen, bis die zweyte Violine in E moll das Hauptthema aufnimmt. Dann leitet mit Beruhung eines frühern Motivs die erste Geige durch E dur nach A dur, die brillante Passage des ersten Theils wiederholt sich in dieser Tonart, die zweyte Geige schliesst sich in passenden Melismen an die erste und das Allegro endet in einem gehaltenen Accorde. — Das Rondo dieses Duetts ist besonders concertirend und bietet in neuen Passagen und Figuren hinreichend Gelegenheit, zu glänzen. Es beginnt mit einem pikanten Thema, dessen Charakter heitere Flüchtigkeit ist, welches sich überhaupt mehr oder minder im Gange des Musikstückes erhält. Nachdem das Hauptthema durchgeführt, tritt eine lebendigere Figur ein, die aber bald wieder einen Anklang des Themas in A moll zurückbringt, dem ein rascher Einfall in F dur mit der nemlichen Melodie folgt. Dann eilen im flüchtigen Passagen-Wechsel mehrere Uebergänge am Ohre des Hörers vorüber und leiten zu einer hochst gesangvollen Stelle in E dur, welche mit einiger Veränderung die erste Geige der zweyten abnimmt. Ein kurzer Wetteifer der beyden Instrumente in brillanten Sprüngen und Läufen tritt ein und wird erst durch die Rückkehr des Hauptthemas in E dur wieder beruhiget. Licht und klar folgt in einem schönen Uebergange jene gesangvolle Stelle, welche früher in E dur gehört wurde, nun in C dur; aber sie wird verdrängt durch kunstvoll gestellte Passagen, in C moll, die von da aus durch andere Tonarten eilen, bis das Hauptthema aufs Neue in C dur gegeben wird und nach einem kurzen Uebergange in der Grundtonart wiederholt. Noch einmal tritt nach flüchtigen Passagen-Figuren die gesangvolle Stelle, aber jetzt in A dur ein, brillante Passagen folgen und führen, mit Beruhung des Hauptthemas zum Schlusse.

Das dritte Duett (F moll) zählt drey Sätze. Es trägt den Charakter einer düstern Leidenschaftlichkeit, die nur selten durch die hellen Blicke heiterer aber stets imponirter Ruhe unterbrochen wird. Im ersten Allegro C Takt beginnt in klagenden Gängen, aus denen eine sanfte Melancholie ihre Gefühle haucht, das Hauptthema. Bey der Wiederholung aber leitet die zweyte Geige auf einfachem Wege zu einer grossartigen Melodie in C dur, welcher sogleich in beyden Stimmen die glänzende aber schwierige Passage in der nemlichen Tonart folgt. Dann führt ein Anklang jener grossartigen Stelle, im steten Anstreifen an verwandte Tonarten zum Schlusse des ersten Theils. Der Anfang des Hauptthema's in F moll bezeichnet auch das Eintreten des zweyten Theils, aber sehr innig geht der Componist bald zu einer glücklich gewählten und verwandten Figur über, welche er mit Kenntniss und Gemüthlichkeit in einem fugirten, scharf in einandergreifenden Satz behandelt. Hochst überraschend wird nun der grossartige Mittelsatz aus dem ersten Theile herbeygeführt und mit dem Hauptthema kunstreich verwebt und durch mehrere Tonarten geleitet, bis das Hauptthema wieder selbstständig, mit dem ihm ursprünglich zugetheilten Accompagnement, erscheint, aber durch ein seltsam-fremdartig — jedoch keineswegs bizarr — eintretendes Cantabile in $\frac{6}{8}$ Takt verdrängt wird. Noch einmal tritt C dur kräftig im C Takt hervor und, nach der wieder sehr schnellen Passage, schliesst der erste Satz hochst leidenschaftlich. — Der zweyte Satz, F dur, ist ein eigen erfundenes höchst einfaches Thema mit zwey angemessenen Variationen. — Das Rondo dieses dritten Duetts ist ohne Widerspruch der gelungenste Satz der drey Productionen. Nachdem das, in einer düstern Lebendigkeit gehaltene Thema in F moll geendigt hat, beginnt ein zweytes Thema cantabile in F dur, das in seiner kurzen Dauer der Seele, wie dem Ohre, gleich wohl thut. Bald aber erscheint das erste Thema wieder, in verwandten und fernen Tonarten, kunstreich angelegten unharmonischen Uebergängen, bald allein, bald vereint mit dem zweyten Theme, in trefflich durchgeführten Fugensätzen und leitet endlich durch den Septimenaccord der Hauptonart, und zwar vermittelst einer Engführung, da die erste Violine dem

zweyte Thema in ¾ Noten und zugleich die zweyte Violine solches in ⅛ Noten vorträgt, in das zweyte Thema durchaus zurück und in ein darauf folgendes Cantabile, dessen beruhigender Melodie sich das Gemüth mit Geneigtheit hingiebt. In natürlicher Weise wird die Molltonart zurückgeführt, worin mit dem ersten und Hauptthema geschlossen wird.

Das Aeussere dieser Werke ist gut, wird aber durch mehrere Stichfehler verunstaltet; auch vermisst man, bey so mancher schwierigen Stelle, ungern die Bezeichnung der Applicaturen. Referent hat lange und mit Liebe bey diesen Tonstücken, deren Gattung jetzt nur selten und nothdürftig hervorgehoben wird, verweilt; allein die Genialität und Kenntniss, mit welchen der Componist auftritt, fordern eine genauere Würdigung um so mehr zu verdienen, da von dessen Streben und Wirken dem grossen musikalischen Publikum bis jetzt noch wenig bekannt geworden ist.

Kurze Anzeige.

Sechs Wanderlieder von Carl Gruneisen, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — — von Wilh. Hauer. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Nach dem Vorgange Uhlands in seinen schönen Wanderliedern, hat Hr. H. einen kleinen Cyklus, von der Ausflucht bis zur Rückkehr, gedichtet, nicht ohne Gefälliges im Inhalt und in der Form, aber freylich mit weit weniger bedeutenden Gedanken und poetischem Vermögen, als Uhland. Gesang- und liedermässig sind seine Gedichte allerdings; und so hat denn auch der Componist mit vollem Recht bey der Musik vornehmlich auf guten, ausdrucksvollen Gesang, und meistens auch auf die Form des eigentlichen Liedes gesehen, ohne jedoch der Harmonie darum etwas zu vergeben, oder sie gleichgültig zu behandeln. Im Gegentheil liegen in diesen nicht selten sehr wirksame Reize, und, bey vieler Einfalt, ein wohlgefälliger Schmuck. Dies Lob verdienen alle sechs Stücke, nur das eine mehr, das andere weniger; am meisten, wie uns dünkt, No. 1. und No. 5. Auch No. 5, ohngeachtet seiner grossen Einfalt und nicht eben unerhörten Melodie, ist sehr zu loben und schleicht sich in das Herz, wie in das Gedächtniss. Dass alle diese Lieder mit Sorgfalt und Innigkeit vorgetragen seyn wollen, braucht kaum angemerkt zu werden. Dem Sänger ist an Umfang der Töne nicht viel zugemuthet worden, ja der Componist hat die Stellen, die über die mittlern Töne hinauf gehen, auch noch für tiefere Stimmen umgeschrieben beygesetzt. Selbst darum, und weil er auch sonst so fliessend und leicht schreibt, kann er jene Sorgfalt und Innigkeit des Vortrags um so mehr verlangen. — Er hat in die Ritornelle absichtlich Erinnerungen an Weigls *Schweizerfamilie* gelegt, und weiset diess in einer Schlussanmerkung nach; wir können den Gedanken weder loben, noch tadeln. Die kleine Sammlung besteht aus folgenden Stücken. 1. Auszug. 2. Im Sturm. 3 Bey Nacht. 4. Im Gebirg. 5. Traum. 6 Heimkehr.

Druckfehler-Anzeige.

In No. 45. dieser Zeitung S. 801. Zeile 9. von unten auf, ist durch Versetzung der Zeilen der Sinn entstellt. Diese Stelle ist so zu lesen: Rasch, wie von einem Sündenschlafe erschüttert, erwacht die sanfte zärtliche Gattin, mit Pauken, Trompeten:

Die Apostrophe an ihren Vater: Ah padre mio, che mai feci, ausgenommen, ist ihr Ausdruck trotzend etc. etc.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X, die Inhaltsanzeige dieses Jahrgangs der allgem. musik. Zeitung und das Titelblatt mit Gerbers Portrait).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № X. 1820.

Anzeige
für Organisten und alle Freunde des Choral-Spiels.

Im November dieses Jahres ist erschienen

M. G. Fischer's,
Concertmeisters und Organisten zu Erfurt

evangelisches Choral-Melodieenbuch

vierstimmig ausgesetzt

mit Vor- und Zwischen-Spielen.

Erste Abtheilung (33 Bogen in grossem Quart-Format).

(Die zweyte Abtheilung von gleicher Stärke erscheint im März des nächsten Jahres.)

Für den bedeutenden Werth dieses Werks spricht sowohl das von Spohr gefällte Urtheil *) als auch die ihm von Seiten des Königl. Preussischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten zu Theil gewordene Begünstigung, dass es allen wohlhabenden Kirchen der Provinz Sachsen zum Ankauf empfohlen worden ist.

Die Anschaffung zu erleichtern, wird noch bis zu Ende März, als Zeitpunkt der Erscheinung der zweyten Abtheilung, der Subscriptionspreis von 6 Thlr., oder 10 Fl. 48 Xr. für beyde Abtheil. beybehalten werden, welcher bey dem Umfang des Werks und dessen äusserer gefälligen Ausstattung durch schönen, deutlichen Steindruck auf starkem weissen Papier sehr billig genannt werden muss. Nach diesem Termine tritt der Ladenpreis von 8 Thlr. ein.

Gotha, im Decbr. 1820.

Justus Perthes.

In allen Buchhandlungen Deutschlands ist um den wohlfeilen Preis von 5 Fl. 24 Xr. Rhein. oder 3 Thlr. Sächs. zu haben

Umbreit's allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche.

Dieses vierstimmig ausgesetzte, die Melodieen zu dreytausend achthundert und drey und dreyzig Liedern des evangelischen deutschen Gesangbuches enthaltende Choralbuch ist in mehreren deutschen Ländern kirchlich eingeführt, und hat vor kurzem sogar die Ehre einer französischen Ausgabe durch Alex. Choron zu Paris erfahren. Dasselbe kostete bisher 7 Fl. 12 Xr. Rhein. oder 4 Thlr. Sächs.; um aber auch ärmern Kirchspielen und Organisten dessen Anschaffung zu erleichtern, will die Verlagshandlung von R. Z. Becker in Gotha bis zur Ostermesse 1821 obigen wohlfeilen Preis bewilligen, welcher der Preis der französischen Ausgabe und fast aller andern deutschen Choralbücher um mehr als das Doppelte übersteigt.

Vorzüglich erhöht wird die Brauchbarkeit dieses Choralbuches durch die dazu gehörigen „Evangelischen Kirchenmelodieen etc." (Preis 40 Xr. Rhein. oder 9 Gr.), welche die einzelnen Singweisen sämmtlicher Choräle enthalten und, als wohlfeile Singanleitung in Schulen eingeführt, auf die überall so nöthige Verbesserung unseres Kirchengesanges leicht und sichtbar wohlthätig einwirken werden.

In unserm Verlage ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben oder darauf Bestellung zu machen:

Allgemeines Commers- und Liederbuch, enthaltend ältere und neue Burschenlieder, Trink-

*) Wenn die Mann von Herrn M. G. Fischer's Talente und Kenntnissen die Ausarbeitung eines so wichtigen Werkes, als eine evangelischen Choralmelodienbuch ist, unternimmt, so lässt sich wohl nichts Anderes als etwas Vortreffliches erwarten; und so sind diese sämmtlichen Choräle nebst Vor- und Zwischenspielen herrliche Zeugen der Meisterschaft des hochverehrten Tonsetzers. Die Vorspiele deuten meistens die Melodieen an, die künstliche Ausarbeitung ist nichts weniger als gesucht, sondern natürlich und dem ernsten Zweck angemessen, in den Zwischenspielen sind die Hauptgedanken der Vorspiele sehr zweckmässig benutzt, vergebens wird man Wiederholungen suchen. Die Stimmenführung in den Chorälen ist meisterhaft, kunstvoll, ohne Pedanterey. Gewissermass dieses Werk Jedem, der reinen Sinn für Kirchengesang hat, erfreuliche Erscheinung seyn. Frankfurt, am 16. Nov. 1820. *Louis Spohr.*

lieder, Vaterlandsgesänge, Kriegs- und Turnlieder, mit dreystimmig ausgesetzten Melodieen, herausgegeben von A. Methfessel 2te durchaus umgearbeitete und sehr vermehrte Original-Ausgabe in Quer-Octavo, in schönem Umschlag vom Profess. Gubitz, cartonnirt auf Druckpap. 1 Thlr. 4 Gr., auf Schreibpap. 1 Thlr. 12 Gr.

Das höchst günstige Urtheil, welches sechs verschiedene Recensionen der geachtetsten Zeitschriften, namentlich der Leipz. musikal. Zeitung, der Abendzeitung, der Zeitung für die elegante Welt, Berliner Zeitung und dergl., über dieses Werk ausgesprochen haben, hat sich vollkommen bestätigt; denn eine Auflage von 2000 Exempl. ist kaum in Jahresfrist völlig vergriffen, und das Publikum erhält hier eine neue sehr vermehrte und vielseitig verbesserte Auflage eines Werks, das bald in keinem häuslichen und geselligen Kreise mehr fehlen wird, und das wegen seiner compendiösen, verständigen und höchst zweckmässigen Einrichtung und sorgsamen Auswahl auch nicht von ferne mit ähnlichen Sammlungen verglichen werden kann. Schon ein flüchtiger Blick wird die Vermehrung dieser neuen Auflage zeigen. Sie enthält nemlich allein 26 neue Lieder, so dass die ganze Anzahl der Gesänge nun auf 106 gestiegen ist. — Ferner sind sämmtliche Melodieen dreystimmig gesetzt, wodurch der doppelte Vortheil erreicht ist; dass man es dreystimmig singen, und wenn die 3te Stimme eine Octave tiefer gespielt wird, vollständig mit dem Fortepiano begleiten kann.

Die Verlagshandlung ist mit Lust und Liebe an die innere Ausstattung dieses Werkes gegangen, und zeigt mit wahrer Freude die Erscheinung desselben hiermit an.

Rudolstadt, den 18ten October 1820.

F. S. R. priv. Hof- Buch- und Kunsthandlung.

Gesuch.

Ein in Antwerpen in Garnison liegendes Schweizerregiment wünscht einen geschickten Fagottisten, ingleichen einen Obolisten zu engagiren. Die Bedingungen sind: vollkommene Uniform und 30 Gulden Holl. monatliche Bezahlung. Man wende sich mit erforderlichen Zeugnissen der Geschicklichkeit und guten Betragens versehen, in portofreyen Briefen an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Coll, L. de, Sérénade pour Pianoforte et Guitarre op. 76 . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— 6 Pièces à 4 mains arr. par Anton L. . . 1 Thlr. 4 Gr.
— Sonate p. Pianof. et Guitarre op. 74 . 1 Thlr. 12 Gr.
Danzi, F., Sonatine pour le Pianof. avec accomp. d'une Flute . . . . . 12 Gr.
Lied, Ist denn Liebe ein Verbrechen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre . . . . . 4 Gr.
Lindpaintner, F., 2 Märsche aus die drey Wahrzeichen für das Pianoforte . . . . . 4 Gr.
Steibelt, D., Ouverture de l'Op. Roméo et Juliette pour le Pianoforte . . . . . 20 Gr.
Vanhall, J., Variations pour le Pianoforte sur une Marche de l'Op. Aline No. 22 . . . . . 20 Gr.
— Variations pour le Pianoforte sur une thème favori No. 22 . . . . . 8 Gr.
— Variations pour le Pianoforte sur un thème favori No. 13 . . . . . 12 Gr.
— 6 Variations pour le Pianof. sur l'air: Wann i. d. früh No. 24 . . . . . 6 Gr.
Hummel, J. N., Lied: der treue Tod (la Sentinelle) mit Veränderungen für das Pianoforte 12 Gr.
Cramer, J. B., Le Rendez vous à la Chasse. Divertissement pour le Pianof. . . . . 12 Gr.
Köhler, H., 6 Walzer und 6 Ecossaisen für's Pianoforte op. 89 . . . . . 8 Gr.
Mühlenfeldt, gr. Concerto pour Pianoforte avec Orchester . . . . . 6 Thlr. 12 Gr.
Müller, J. J., grd. Quintuor pour le Pianoforte avec accomp. de 2 Vlons, Alto et Vaello op. 17 . . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Beethoven, L. von, Triumphmarsch aus dem Trauerspiele Tarpeja für's Pianof. . . . . 4 Gr.
Gaude, Th., Cotillon für das Pianof. No. 6 . . . . . 4 Gr.
Gelinek, Variations pour le Pianof. sur la Danse favorite la Tempête No. 96 . . . . . 20 Gr.
Kelz, J. F., Sonate p. le Pianof. avec Flute obligée op. 55 . . . . . 20 Gr.
— leichte Variationen über den beliebten Carlsbader Walzer für das Pianof. 64r Werk . . . 8 Gr.
Logier, J. B., Air militair anglais avec Variations pour le Pianoforte . . . . . 8 Gr.
Meinecke, C., 14 Variations sur un thème favori pour le Pianof. op. 18 . . . . . 16 Gr.
Hummel, J. N., Trio p. le Pianof., Vlon et Violoncelle obl. op. 65 . . . . . 18 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

AUG 3 1942